

关渡音乐学刊

G u a n d u M u s i c J o u r n a l

程玄題



關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李秀琴

編輯委員（依姓名筆劃排列）

李葭儀

林珀姬

吳榮順

陳美鸞

錢南章

顏綠芬

Guandu Music Journal

Editor in Chief

LEE Schu-Chi

Editorial Committee

LEE Chia-Yi

WU Rung-Shun

LIN Po-Chi

CHEN Mei-Luan

CHIEN Nan-Chang

YEN Lu-Fen

主編的話

【關渡音樂學刊】在經過兩期的出刊之後，今年正式邁入第二週年的嬰兒期。從第一任主編顏綠芬教授的手中，惶恐的接下第三期的主編任務，心中最大的期許是希望有關音樂的好文章，能夠繼續透過【關渡音樂學刊】的專業園地與大家一起分享；讓這份期刊在音樂界論壇上扮演一個生力軍的角色。當然這個期許是靠大家的繼續支持、愛護和參與才有達成的可能。

本期封面設計希望適度反應今年10月份本校第三次所承辦的【亞太藝術論壇·亞太傳統藝術節】，以『眾神遊戲的國度：亞太文化中的〈偽裝藝術〉』為主題的精彩展演回憶。來自亞洲世界10個國家17個團體的精彩演出，涵括了戲劇、音樂、舞蹈等面向，呈現了傳統的厚實與充滿創意的新風潮。

本期共11篇的論述中，不僅要感謝多位作者的不吝賜稿，更要感謝多位評審委員所提供的寶貴意見，使文章的可讀性更為增加。內容方面，涉及西方古典音樂研究的相關論述有兩篇、世界音樂的研究有三篇、作品的介紹與分析有四篇、影音導覽與評介及海外會議報導各一篇。

台灣學者對西方古典音樂的研究長期一直默默耕耘，這一期我們刊登了曾瀚需在教學與研究之餘，對西方古典音樂的樂種之生成與變易，提出了一些理論性建構的嘗試與分析(〈樂種生成與變易之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例〉)；王美珠與陳亞群的師生之作，論述了音樂修辭學對音樂與歌詞的關係在理解巴洛克時期的作品是不可或缺的一個概念(〈從Joachim Burmeister 音樂修辭學(Musikalische Rhetorik)的理論談巴洛克時期的音樂理解〉)。

世界音樂的研究儘管這十年來大家對這個名詞已經不再陌生，但是台灣學界對這個議題的相關論述仍然不多。蔡宗德此篇論述特別專注於伊斯蘭傳到印尼之後，在印尼爪哇與原有的多重宗教信仰基礎下，新傳入的伊斯蘭音樂文化，被接納、吸收並衍生出來一種新的、深具當地特色的宗教音樂文化(〈印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合〉)；江玉玲從近代臺語基督教聖詩中的旋律來源探討其音樂的世界性(〈臺語《聖詩》中的「世界音樂」初探〉)；伊索匹亞民族音樂學學者特菲拉(Timkehet Teffera)對北伊索匹亞的提格州的阿瑪拉族群(Amara)婚禮儀式中的音樂現象、結構、角色與功能提出自己的研究心得(〈Music, Making Music and Dancing: Ethnomusicological Observations in Mekele/Tigray〉)。

作曲家分析作曲家的作品，是嚴福榮這篇以波蘭作曲家潘德瑞茨基的作品中使用音響特

色手法的細部分析(〈潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋〉)；作曲家介紹自己的作品，本期由作曲家錢南章對作品創作過程中透露難得被外人所得知的告白(〈在黑暗河流上〉)；郭昭汝的〈西秦王爺〉是青年學子對青年作曲家陸糧作品的分析；蔡凌蕙從〈作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享〉，剖析一場成功的音樂會幕後辛苦的準備工作，讓讀者瞭解少為人知的一面。

林珀姬從南管的教學者、演出者、研究者等多重身份中，介紹南管的歷史聲音(〈聽見台灣南管歷史的聲音—兼談台灣南管音樂的發展：從台灣南管有聲出版品說起(1980-2005)〉)，提供一篇資訊豐富的聲響導覽。

國際會議特別報導是本期新增的單元，藉此提供更多海外相關活動的資訊報導。李秀琴〈海外民族音樂學國際會議特別報導〉介紹了今年(2005)作者參加兩個海外民族音樂學相關會議：「國際傳統音樂協會」(ICTM)及「歐洲民族音樂學研習會」(ESEM)研討會的特別報導，藉此介紹兩個知名的國際學會組織於台灣學界有興趣的讀者。

在本刊第三期出版之時，也是舊的一年結束，新的一年開始之際，願意在此祝福【關渡音樂學刊】秉持承襲優良學風的傳統，開創更美好、更前瞻性的未來。

主 編  謹識

2005年12月

目 錄

論文

- 樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例..... 曾瀚霈 1
- 從Joachim Burmeister音樂修辭學（Musikalische Rhetorik）的
理論談巴洛克時期的音樂理解..... 王美珠 / 陳亞群 21
- 臺語<<聖詩>>中的「世界音樂」初探..... 江玉玲 41
- 台灣近代二胡作品的傳統與創新—以陸檉《西秦王爺》為例..... 郭昭汝 77
- 印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合 蔡宗德 107
- 音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察 Timkehet Teffera..... 125
- 潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋..... 嚴福榮 149

影音出版品資料導聆

- 聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—
從台灣南管有聲出版品說起（1980-2005） 林珀姬 185
- 作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享..... 蔡凌蕙 213

國際會議特別報導

- 海外民族音樂國際會議特別報導..... 李秀琴 231

音樂創作

- 在黑暗的河流上..... 錢南章 243

- 作者簡介 259

CONTENTS

Articles

- An Analysis on Factors of Musical Geners' Genesis and Changes
through the Observations of the Development of Western Music Dr. TSENG Hannpey2
- Musical Comprehension of the Baroque Period from Joachim
Burmeister's Theory of Music Rhetoric. Dr. WANG Mei-Chu / CHEN Ya-Chun22
- The Preliminary Investigation of "World Music" in Taiwanese
Church Hymnal Sêng Si..... Dr. CHIANG Yu-Ring42
- Traditional and Innovation in Modern Erhu Compositions in
Taiwan- A Case Study of "XiqinWangye" by Lu Yun KUO Chao-Ju78
- The Interaction and Syncretism of Hinduist/Buddhist and
Islamic Religious Music Cultures in Indonesia Dr. TSAI Tsung-Te108
- Music, Making Music and Dancing: Ethnomusicological
Observations in Mekele/Tigray..... Dr. TEFFERA Timkehet126
- An Exploration into Sonoristic Techniques of Penderecki's
"Threnody to the victims of Hiroshima" Dr. YIM Fuk-Wing150

Reviews

- Hearing Taiwan Nankuan Music's Historical Sound-On
Nankuan Music's Development in Taiwan through a Survey
of Sound Recording Publications(1980-2005)..... LIN Po-Chi186
- A Retrospection in Review : Hwang-Long Pan's Sixtieth
Birthday Concert..... Dr. TSAI Ling-Huei214

Conferences Report

- Reports on International Conferences(ICTM & ESEM)
of Ethnomusicology Abroad Dr. LEE Schu-Chi.....232

Music Composition

- Lied for Soprano and Piano CHIEN Nan-Chang244

- Authors' Brief Resume**259

樂種生成與變易之因素析論 —以西方樂種發展的觀察為例

曾瀚霖

摘要

本文係作者以其對西方音樂長年研究與教學之理解為基礎，對樂種之生成與變易提出一些原因或條件因素的歸納，作者先將這些因素一次舉列，共十二項，然後再逐項舉證、分析和說明，試圖為樂種理論建立一些有關樂種之生成與變易之分析性的觀點。

關鍵詞：樂種；樂種史；樂種史書寫；樂種理論；樂種叢書

An Analysis on Factors of Musical Genres' Genesis and Changes through the Observations of the Developments of Western Music

Dr. TSENG Hannpey
Professor
National Central University

Abstract

Based on the author's understanding of western music through years of study and teaching, this essay drew several conclusions on the factors (or causal conditions) about the genesis and changes of musical genres. The author began the essay with a list of all twelve factors, followed by the proofing, analyzing and explaining of them, to raise several analytical perspectives on the theory of musical genres.

Keywords: Genre, Musical Genres, Gattung, Musikalische Gattung

在音樂史書寫 (Musikgeschichtsschreibung【德】) 中，以「分門別類」的方式 (nach Gattungen und Arten【德】) 整理各種音樂的歷史與發展狀況，在音樂研究發達的西方是二十世紀開始的，而其相關研究成果的發表，除了許多個別的單本著作，知名的叢書系列有二十世紀初Hermann Kretzschmar (1848~1924) 主編的《Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen》(依樂種分類之音樂史小型手冊，Leipzig, 1905~1925) 十四冊，世紀中Karl Gustav Fellerer (1902~1984) 主編的《Das Musikwerk. Eine Beispiel-Sammlung zur Musikgeschichte》(音樂作品：音樂史曲例叢集，Köln, 1951~1975) 四十七冊，世紀末至二十一世紀初Siegfried Mauser主編的《Handbuch der musikalischen Gattungen》(樂種手冊，Laaber, 1993~2000?) 十五冊。¹ 進入二十一世紀後，相信這一類的研究和出版仍會繼續進行。

從整體上觀察，上列叢書以樂種 (Gattung【德】) 為主題，但所謂「分門別類」並非僅指音樂作品之門類，其中有小部分非屬作品研究，如記譜法、指揮史、樂器學、配器法及音樂書目等當然都不是樂種，而如Kurt Stephenson的《音樂的古典派》與《音樂中的浪漫派》其實是斷代史，Hermann Kretzschmar的《音樂史入門》則是通史，其餘以領域、區域及樂種觀點來整理某一或某些特定的音樂，都可算是音樂作品的「門類」，其中大部分可歸屬於樂種史書寫 (Gattungsgeschichtsschreibung【德】)，有些則是比樂種更大的分類整理方式，如Walter Georgii的《歐洲鋼琴音樂四百年》及Arnfried Edler的《鍵盤樂》，必然包括了一些不同的樂種在內。

提到樂種史書寫，它是音樂史書寫的一種工作方法和表現，著重在個別樂種發展史的整理和敘述。樂種史 (Gattungsgeschichte【德】) 是音樂史的一部分，它不同於一般通史性質的音樂史與依時期畫分之音樂斷代史，但是欲對樂種進行瞭解和研究，仍需要兼具前兩者的背景知識，並對不同樂種之間的關係有所瞭解，而對個別樂種的觀察與整理，也要注意樂種觀念與樂種特色的掌握，尤其對於樂種的歷史性、社會性和系統性特質的體認非常重要。此外，樂種史書寫與樂種理論 (Gattungstheorie【德】) 之間也有基本關聯，例如至少要知道樂種是什麼？樂種與音樂分類 (musikalische Klassifikation【德】) 有何不同？樂種類別 (Gattungskategorie【德】) 的標準 (Kriterien【德】) 或分辨依據是什麼？時代、社會與創作美學、音樂觀等的改變對樂種的塑造與衝擊是什麼？樂種的彈性和樂種的交集 (部分重疊) 對個別作品的樂種歸屬之判斷有何影響？…對於以上諸多問題的正確認知有助於樂種史書的處理，而樂種史研究的收穫與心得也有助於回饋這些問題背後的理論觀點，讓樂種理

¹ 上列書目的內容詳見附錄。

論能建立更堅實的基礎。

樂種理論中，樂種之生成或存在，必有其前提或先決條件。然而音樂文化不同，樂種各異，經由文化交流，又可讓某些樂種彼此傳播，並在不同的文化環境中有所改變，則樂種存在之前提應該是多元與多樣性的，這是有趣的現象。我們很難，甚至應該說，無法預測一個樂種的生成，但已成爲一個樂種之後，可以從發展史回顧，找出其所以能生成的原因和影響因素。每一個樂種的生成有其孕育環境，包括音樂本身的條件、宗教上的需求、文化特色、時代思潮、社會功能的運作、經濟的脈動、政治力的干預、科技的進步等等。在上述作用影響之下，一個或一組獨特音樂作品的問世，若激起後續更多相關作品的產生，一旦彼此逐漸在作品特色上擁有許多共同之處，則這個日漸增加的作品群有可能正在形成一個新樂種。而一個新樂種日後的發展，仍會受到前述各種作用的影響，但這些作用會隨著時間的改變而互有消長，最後在歷史的軌跡中留下它們的印記。

在音樂學、音樂史、樂種研究與樂種史書寫方面最有成果的，首推西方音樂，由於西方音樂被探索得最爲清楚，足可以西方音樂爲材料和借鏡，從歷史觀察中找出各個樂種之所以分別在不同的時期發生或改變，其原因或條件爲何？雖然這樣得出來的答案不免有文化背景差異的因素影響，但是自古以來就已存在的文化交流和近現代的國際化、全球化（不論正面、負面）的影響又何嘗能免？所以，如能從中獲得一些基本結論，不僅對西方音樂，即使用之於非西方的音樂，應該仍具相當參考價值，筆者從上述的思考出發，針對樂種生成與變易之因素分析，整理出下列最爲相關之狀況或條件，做爲分析歸納的重點：

1. 作曲技術達到一定的成熟度
2. 技巧的追求與展現，搭配演出方式的配置與變化
3. 多方面條件的長期孕育，時機成熟
4. 獨特的政治、經濟、社會、文化條件造就之下的產物
5. 時代潮流
6. 個人的創意或創舉
7. 自己有的樂種演化而來
8. 非特定人物的集體成果
9. 拜科技發展之賜，隨重要發明附帶而生
10. 意識型態與政治力的介入
11. 文化交流與意識形態的結合
12. 生活方式或生活形態的改變

這些狀況或條件，單一的或多重的，皆可用以對樂種之生成與改變作成解釋，現逐項分析如下：

1. 作曲技術達到一定的成熟度：

這是相當基本的一個條件，而且是僅從音樂本身的發展狀況來觀察，在諸多樂種中，早期稱為 Organum² 的多聲部歌曲、其後的經文歌與更晚出現的歌劇可以供作說明的實例。Organum 初出現的時候為公元第九世紀，它突破單聲部形態 (Einstimmigkeit)，以兩個相距五度或四度的平行聲部的結構呈現最簡單的多聲部形態 (Mehrstimmigkeit)，從九世紀至十二世紀巴黎聖母院 (Notre Dame) 時期與古藝術 (Ars antiqua) 時期，Organum 技術的發展，以聲部的關係來看，是從平行、反行、兩者的交替、斜行、交叉到自由運用，聲部數目從兩部到三部再到四部，音與音的關係從一音對一音到一音對多音，這些技術的摸索與磨練耗了三百多年之後，終於建立起日漸成熟的對位作曲手法，奠定了下一個時期新音樂發展的基礎。於是，古藝術時期之後不再有 Organum，取而代之的是 Motetus 與 Conductus 兩種新名稱的樂曲，其中的 Motetus 持續發展成後來的經文歌，其第一個大膽表現的時代便是新藝術 (Ars nova) 時期。若仔細觀察十四世紀的經文歌，便會發現其活潑自在的聲部表現所需要的對位技巧其實是在先前的「Organum 時代」打下基礎的，有了一定的作曲技術的成熟度，才能孕育後來經文歌這個樂種的生成。

至於歌劇的誕生，則是更多條件孕育成熟的表現。第一齣歌劇《Daphne》於 1597 (或說 1595) 年誕生於意大利的佛羅倫斯 (斐冷翠)，被視為音樂的巴羅克時代第一個重大的新表現和新樂種，此後一直持續到今天，許多作曲家因為創作歌劇大獲成功而名垂樂史，然而歌劇為何會在十六世紀末文藝復興結束之際方才誕生？所謂“Camerata”(小廳集)的一夥人在當時致力於古希臘戲劇的復生固然是一個契機，但他們並不知道自己到頭來弄出來的竟是一個嶄新的樂種，除了機會條件之外，如果歌劇所需的各種技術尚未發展成熟，此一新樂種恐怕仍是無法配合機會及時誕生的。歌劇是音樂中最大型的作品，卻不是最晚出現的樂種。西方音樂在中世紀之後進入文藝復興時期，此時聲樂的主要類型為彌撒、經文歌和牧歌等，這些作品除彌撒結構較大之外，並非龐大之作，但音樂的技巧與風格已經十分圓熟，就歌

² 雖然此種音樂最初出現時為平行五度或平行四度的狀態，因而中文有譯為「平行複音」者，但深入了解音樂史之後，就會發現，這樣的譯名帶來不當的困擾，因為從九世紀至經文歌誕生之前的古藝術時期這一段三百多年早期多聲部在技巧摸索發展的時間，所有的多聲部音樂不論是平行、反行、交叉或是更靈活的交替運用，從兩聲部至四聲部的結構，都名為 Organum，所以筆者不願將其譯名定死在「平行複音」上，在暫無更好的譯名之前，寧願直接使用原文。

劇在聲樂上的要求而言，不論作曲或演唱，技巧上已經有執行與發揮的能力了；再就器樂的發展而言，雖然還未進入巴羅克時代突飛猛進的境界，但也已經開始走上獨立自主的道路，歌劇所需要的伴奏、間奏及氣氛的營造，以過去十幾個世紀以來樂器長期為人聲伴奏的經驗技術所累積的成熟度來說也是沒有問題的。如果我們比較歌劇誕生前相關類型的音樂作品和一部早期的歌劇，例如 1589 年佛羅倫斯的音樂家們³ 為慶祝 Toscana 大公爵 Ferdinando I de' Medici (1549 ~ 1609)⁴ 與法國洛林 (Lorraine) 的公主 Christina 結婚所聯合創作的一套幕間劇 (*Una Stravaganza dei Medici*)⁵，以及 Monteverdi 1607 年在曼圖瓦 (Mantua) 發表的音樂史上第一部具重要性的歌劇《L'Orfeo》⁶，看過、聽過這兩部作品就可明確感覺到，在歌劇誕生之前，歌劇音樂所需要的技術條件的確已經成熟了。當然，歌劇還有其他方面的要求，如戲劇方面的舞臺設計、場景佈置、機關、服裝、道具、燈光等，以及舞蹈、芭蕾的加入，這些成份的處理也要得自相關藝術及一些被視為歌劇的前身之音樂類型如幕間劇 (Intermedio【意】)、牧歌喜劇 (Madrigal comedy) 等的發展經驗。總之，歌劇是一個實例，大型複雜的樂種，其生成條件比小型樂種需要更多相關因素的配合，僅就音樂技術的成熟度而言，仍然是需要比較長的時間，在一個比較「晚」比較「新」的時代出現。

2. 技巧的追求與展現，搭配演出方式的配置與變化：

音樂作品除了藝術性與音樂性之外，基本上都需有適當的技巧來表現，有些作品還需要高超的演奏或演唱技藝，在西方音樂文化中，音樂家對技巧的追求與展現也可以是造成樂種生成的原因之一，典型的例子是協奏曲與練習曲。

協奏曲興起於巴羅克時代，本於既合作又競賽的精神，作曲家發展出純粹為了

³ Giovanni de' Bardi (1534 ~ 1612) 與 Ottavio Rinuccini (1562 ~ 1621) 撰詞，Christofaro Malvezzi (1547 ~ 1597)、Luca Marenzio (1553 ~ 1599)、Jacopo Peri (1561 ~ 1633)、Emilio de' Cavalieri (約 1550 ~ 1602)、Giulio Caccini (約 1550 ~ 1618) 負責音樂部分，Bardi 甚至也參與部分音樂的創作。在這個陣容中，Rinuccini、Peri、Caccini 與 Cavalieri 都是後來歌劇誕生時的重要人物。音樂史上第一部歌劇《Daphne》係由 Rinuccini 撰詞，Peri 作曲，現存第一部歌劇《Euridice》亦是 Rinuccini 編劇，分別由 Peri (1600) 與 Caccini (1602) 譜曲。Cavalieri 在音樂史上留名的《Il Rappresentazione di anima e di corpo》(靈魂與身體的演出，1600) 在形態上則是介於宗教歌劇與神曲 (Oratorio) 之間探索的一種產物。

⁴ Medici 是意大利 1424 至 1737 年間統治佛羅倫斯 (斐冷翠) 的家族。

⁵ 穿插於《La Pellergrina》這齣戲劇的各幕之間，共有五個獨立的單元短劇，出版該幕間劇的影碟全名是“Una Stravaganza dei Medici in cinque parti”。EMI Classics 系列，日文版 TOLW-3620。Andrew Parrott 指揮 Taverner Consort, Choir & Players, 1989/1991。

⁶ 有影碟 (LD) 與 DVD 可觀賞。影碟廠號：London 071 203-1; W80Z 25013 (日文版)。P. Huttenlocher, D. Turban 等主唱，Nicolaus Harnoncourt 指揮蘇黎世歌劇院 Monteverdi 合奏團、合唱團與芭蕾舞團，Jean-Pierre Ponnelle 導演。DVD 廠號：BBC Opus Arts OA 0843D, M. Figueras, F. Zanasi 等主唱，Jordi Savall 指揮 Le Concert des Nations 與 La Capella Reial de Catalunya，演出時地：2002 年於 Barcelona 的 Gran Teatre del Liceu 劇院。

讓演奏者可以藉以發揮演奏技藝的曲子，在人員配置與演出方式上有三種處理原則，因而產生三種不同的類型。第一種是將全體演出者分成數個小群或小組，以群或組為單位，彼此合作，輪流作主，此即所謂多重編組協奏曲 (mehrchöriges Konzert【德】) 或稱分群協奏曲 (Gruppenkonzert【德】)。第二種是將演奏者分為一個大群和一個小群，由小群領導大群，稱為“Concerto grosso”(【意】【英】【法】【德】)。第三種是獨奏者與樂團的搭配，兩者可以是對抗的關係或是以獨奏為主，樂團為輔，稱為獨奏協奏曲 (Solo concerto【英】Solokonzert【德】)。在這三種類型之中，獨奏協奏曲由於大演奏家和作曲家對於演奏技巧的不斷開發與追求，在古典與浪漫時期成爲一枝獨秀，浪漫之後也依然發達，廣受歡迎，其原因與特色在於以精湛的獨奏技巧結合樂團交響的氣勢，全曲既有厚重的份量，又有扣人心弦的炫技，暢快淋漓之感非一般高難度之獨奏曲可給予相同之滿足，一般以爲之協奏曲多指此種類型。

練習曲 (Etüde【德】) 顧名思義係爲提升演奏技巧而作之曲，多爲教育訓練之用，通常依程度分爲不同等級，但有一些作品如浪漫派音樂家蕭邦與李斯特等所作者，以音樂會之演奏爲目標，技巧之要求已到了項級，雖名爲練習曲，實則和一些音樂會的演奏曲是一樣的，不僅要求技巧，也要求音樂性。

其他以技巧之開發與展現爲主的作品由於各自使用不同的標題，未必能在名目上形成一種像似樂種的標榜，Paganini 的 24 首無伴奏小提琴隨想曲 (Capriccio 或譯奇想曲) 即爲一例。

3. 多方面條件的長期孕育，時機成熟：

有些樂種的生成，除技術條件成熟之外，常常還需有其他方面的配合，才能有真正表現新樂種特色的作品誕生，比如說時代風潮、創作美學、音樂支持者的身份背景等的改變，前述歌劇的誕生即屬此種情況。拋開技術的成熟準備需求不談，歌劇誕生前文藝復興的思潮帶動人們對古希臘文化的嚮往，對希臘戲劇的高度興趣和對希臘音樂的臆測想像，在創作美學上出現反對複音風格、標榜單純清晰的「單旋律風格」(Monodie)，⁷ 刻意以宣敘調風格處理，好讓歌詞咬字清晰易懂，這亦有利於劇情的表達，而貴族 (如 Corsi 與 Bardi 伯爵) 對音樂家的理想樂於贊助，能夠集中人力財力共同努力，各方面條件的配合終於使得朝向歌劇創作的構想得以實現。早期歌劇—1597 至 1637 的四十年，歌劇處於所謂「宮廷歌劇」的時代，僅在貴族的宮廷上演，僅供貴族欣賞，內容全是希臘神話與羅馬歷史故事，這些皆與孕育歌劇

⁷ 原則爲保留一個聲部爲歌唱聲部，但仍有必要之伴奏，非如 Gregor 聖歌般的純單音風格 (Monophony)。

的條件密切相關，但自 1637 年威尼斯的 San Casiano 歌劇院開風氣之先，以開放公演的方式經營之後，一般民眾亦可觀賞，民眾的參與改變了歌劇支持者的背景成份，歌劇創作為投合民眾的欣賞口味，增加了插科打諢的部分，因而在傳統的嚴肅歌劇（莊歌劇）之外另有輕鬆類型歌劇（喜歌劇等）的發展，這又證明孕育條件的局部改變對於樂種也有影響（比如說新類型的誕生）。

4. 獨特的政治、經濟、社會、文化條件造就之下的產物：

歐洲在十二、十三世紀城邦政治的時代，騎士階層的存在具有政治、經濟、社會等多方面的獨特意義，騎士們的戰鬥能力和任務除了帶兵打仗（保護領土與農耕利益、征討敵對勢力）之外，閒暇時的文化活動在詩歌創作上結合流動藝人與樂師產生了法國遊唱詩人（Troubadours & Trouveres【法】）與德國南部毗連奧地利一帶的愛情歌手（或譯戀詩歌人，Minnesänger【德】）的歌曲（Chanson【法】；Minnelied, Minnesang【德】），此即一般通稱的「遊唱詩人歌曲」，後來城邦政治瓦解，騎士制度不存，此一樂種便告凋萎，可以說是一個鮮明的實例。之後，十四世紀時，德國工匠業餘活動愛好以愛情歌手留下的旋律填詞歌唱，並以比賽方式和相關教學組織（稱之為 Meistersingschule）的活動推廣，而興起另一樂種：工匠歌曲（Meistergesang），其後工商社會隨時代進步逐漸改變，此一樂種在十六世紀時一度達到全盛時期，之後又撐了兩百多年，最後，十九世紀的現代工商社會終於使此一源自中世紀的古老樂種完全失去存在條件，因而由凋萎以至完全死滅，則是另一實例。

5. 時代潮流：

時代潮流會帶來音樂風格的改變，這是普遍皆知的現象，尤其時代潮流的巨變大到翻轉的程度時其實已將歷史推入一個新的時代，原本的樂種若在新時代裡持續發展，必然表現出新的風格，但時代潮流也會孕育、催生而帶來新的樂種，而新風格多半是藉著新樂種表現出來的，這在音樂史的大時代的觀察中特別明顯。例如十六世紀的牧歌是世俗音樂很重要的一個樂種，當時還處在文藝復興時期，到了十七世紀跨入巴羅克時期之後，牧歌並未像許多文藝復興時期的樂種那樣凋萎，它仍持續發展，但它從原本比較以對位為主的風格轉向明顯趨向注重和聲的風格，甚至還有獨唱牧歌（Solomadrigal）的產生，這可以看出前期巴羅克反複音、重和聲、強調獨唱線條的清晰表現等的時代潮流下的創作美學之影響。

牧歌這個樂種只撐到了十七世紀，但曾受它影響的經文歌卻一直持續發展到二十世紀，從新藝術時期開始迄今歷經了好幾個不同風格的大時代，而它在每一個時

代的表現也是不一樣的，時代潮流對樂種影響可以在此樂種上得到豐富的說明。大體說來，新藝術時期的大膽嘗試，同一首經文歌可在不同的聲部使用不同的語言與不同內容的歌詞，甚至出現宗教與世俗夾雜的現象，這讓教會無法容忍，經文歌因而被逐出教堂，成為世俗歌曲，但它的對位風格是很有趣的，最底下稱為 Tenor 的聲部使用較長時值的音符與較簡單的節奏，越往上的聲部則越活潑，各聲部的「個性」十分鮮明。到了文藝復興時期，前述現象消失，經文歌回歸宗教歌曲，講究莊嚴肅穆與圓滿和諧的教堂音樂氣氛讓它整體的和聲聽起來更有成熟的協和感，對位的巧妙則表現在聲部進行的自然流暢與主題材料在各聲部的均衡統一，無伴奏的純人聲合唱是此時期經文歌另一項感人的特色，在歌詞譜曲的處理方面偶有吸收牧歌的經驗與技巧，即所謂“Madrigalismus”。到了巴羅克時期，由於經文歌的成熟度已經無以復加，加上樂器的伴奏便能明顯與文藝復興時期不同，這多少也受到巴羅克時代大力發展器樂之風的影響，巴羅克時期除少數刻意標榜無伴奏的作品，所有的音樂，大至歌劇小至廳堂歌曲，都是有伴奏的，在最「陽春」的情況下至少也有數字低音伴奏，此所以巴羅克時期又稱為數字低音時代，在這樣的時代風氣之下經文歌配有伴奏也是很自然的。到了古典時期，伴奏依然存在，但在莫札特的作品裡，向來皆為多聲部合唱結構的經文歌竟也出現獨唱歌曲的形態，例如莫札特早期為女高音、樂團與風琴所寫的著名經文歌《*Exsultate, jubilate*》KV. 165，不過，莫札特「晚」年的經文歌還是回歸合唱的形態，著名的《*聖體頌*》(*Ave verum corpus*) 是為明證。浪漫時期，受到德國聖樂協會 Cäcilianverein 推動的聖樂復興運動 (Cäcilianismus) 的影響，有一股力量主張教堂音樂應回歸純人聲的狀態，並奉文藝復興後期羅馬樂派大師 Palestrina 的音樂為理想楷模，結果彌撒曲雖未就此放棄伴奏，但經文歌的創作則受此思潮影響，表現出無伴奏的風格，媲美文藝復興時期的宗教歌曲。到了二十世紀，音樂處於有始以來最大的變動狀態，基本上是多樣性與多變性的，所以經文歌並不排除各種手法、風格與材料的運用，但是像 Richard Strauss (1864 ~ 1949) 與 Francis Poulenc (1899 ~ 1963) 的經文歌仍有著濃厚的與傳統相銜接的感受。

將新時代新風格反映在新樂種的典型例子是十九世紀的小品曲和標題音樂的各個樂種。小品曲，它是名目繁多的一個樂種，只要是小有特色的曲子幾乎可以全部涵蓋進來，在此種廣義的概念之下可以追溯其歷史根源至文藝復興時期，但若以狹義的概念觀之，十九世紀浪漫派宣揚的「形式短小、內容抒情」的小曲子，才是此種曲子的主要風格特徵。這種曲子以鋼琴曲為主，也有小部分為小提琴、大提琴

或其他樂器而作，在浪漫時期極為興盛，相對的，鋼琴奏鳴曲的數量明顯減少，為什麼會這樣？這雖有幾種不同的原因，但都和時代潮流有關。首先，浪漫派的創作美學強調感覺的表達，對於形式的處理彈性大，不喜受到拘束，形式短小、單一樂章的曲式較三或四個樂章的奏鳴曲「套裝架構」在發揮作曲家隨興的創意上更能靈活地自由運用，因此鋼琴曲多以小品曲形態出現，取代了古典時期的奏鳴曲成為十九世紀鋼琴音樂的主流。另一個原因是，十九世紀經濟快速發展，中產階級興起，鋼琴產業發達，鋼琴的擁有與學習日益大眾化、普及化，為配合一般鋼琴彈奏者的業餘能力，小品曲在難易度與選擇性上較奏鳴曲更能符合需要，這也是造成小品曲能在浪漫時期成為一個興盛的新樂種的原因。

浪漫時期比小品曲更具時代潮流特色的音樂是標題音樂 (Programmusik【德】)，標題音樂嚴格說來不是一個樂種，而是一種音樂特質，一種基於相關的音樂創作美學在作品內容與風格上的展現，它具體地使一些原本的樂種因作曲家採取標題手法處理而增添了新的類型，如標題交響曲、標題序曲、標題組曲甚至標題協奏曲⁸，此外，完全屬於標題音樂領域的樂種則是交響詩，它是十九世紀才有的全新樂種，作曲家最樂於藉之以發揮標題音樂創作的意念。這些標題音樂的類型及交響詩之所以在十九世紀的浪漫時期大為盛行，正是帶動標題音樂發展的時代潮流所給予的力量。因為十九世紀的藝文發展已然進入一個明顯的彼此互動的時代，不同藝術尋求結合的思潮普遍存在於許多藝術家、音樂家和關心藝文的人士之間，強化音樂與詩、畫、文學、戲劇等的關係不僅在歌劇上有華格納的整體藝術 (Gesamtkunst) 的概念和創作 (Gesamtkunstwerk)，⁹ 即使器樂的領域也有李斯特、白遼士等人對標題音樂的鼓吹和宣揚，¹⁰ 音樂創作以非音樂性的事物為內容，以音樂的手法去描寫，讓器樂也能與其他姐妹藝術達到某種程度的結合，標題音樂的發達也是應合時代潮流的結果。

6. 個人的創意或創舉

樂種的誕生或新類型的產生，有時來自某些音樂家個人的創意或創舉，特別是在配合時代潮流的情況下，因有同好的跟進，一旦形成風氣，一個新樂種或新類型便易生成，前述浪漫時期標題音樂的思潮興盛，標題交響曲與標題序曲在標題音樂

⁸ 此為筆者特別指出的類型。

⁹ 具體的成果是所謂“Musikdrama”(樂劇)的產生，這個名詞並非華格納本人所提出，卻普遍為擁護與反對華格納的人士所使用。

¹⁰ 標題音樂的歷史根源和實際發展遠比名詞本身早得多，觀念的標榜是十九世紀的事情，標題音樂一詞正式用於音樂論述的文字是在1855年(A. W. Ambros: *Die Grenzen der Musik und Poesie*; Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*)，但在這之前標題交響曲與交響詩已經發展得相當成熟，而可被視為標題協奏曲之濫觴的作品—Vivaldi的《四季》完成於巴羅克時代，時間又更早。

的「口號」尚未正式打響之前早已先行發展，李斯特以標題序曲為基礎，進一步推出名為「交響詩」(symphonische Dichtung【德】)的創作，獲得樂界同好的支持與響應，跟進者甚眾，交響詩很快成為標題音樂最具代表性的一個新樂種，不僅盛行於十九世紀後半，並且一直延續迄今，雖然大師級人物 Richard Strauss 有將其改稱為「音詩」(Tondichtung【德】)之舉，但一般還是將兩者合併以交響詩稱之，李斯特個人則被歸功為交響詩之發明者。

7. 自己有的樂種演化而來：

前述交響詩之生成，固可歸因於李斯特個人之創舉，但若檢視李斯特的交響詩作品，則可發現它們與標題序曲的相近性，有些甚至仍保留序曲之名，就音樂發展的角度觀之，可以說，交響詩是脫胎自標題序曲的。交響詩之外，更明顯的實例之一則是被視為器樂領域中規模之最大者—古典時期才開始有的新樂種—交響曲，它是從巴羅克時期的意大利式歌劇序曲 Sinfonia 逐步擴張發展而成，然而在歌劇誕生之前，Sinfonia 在文藝復興末期則是一種小型的器樂合奏曲。交響曲和交響詩兩者可以證明，新樂種與已有之樂種之間常常存在著演化的關係。

8. 非特定人物的集體成果：

非特定人物的集體成果，就音樂作品而言，指的是創作者不詳，而且在作品面貌定型化的過程中陸續有他人加入修改與再創造，最後不論呈現為一種或數種版本，皆屬集體貢獻之成果。在民俗音樂的領域中，有很多作品往往難以考查原創者，樂曲本身亦無「標準」版本，因為口授心傳未必有「譜」，即使有譜亦無絕不可更動之權威性，在流佈與傳承的過程中不同演出者的即興成分或書面修改使得樂曲不斷獲得再創造，所以這一類音樂事實上是積累了非特定人物的創造、加工與改造，每一首樂曲皆是一種集體成果之表現。這和源自個人的創意而生的情況恰恰相對，民歌與民間器樂曲是此種情況下生成的樂種之典型代表。

民歌，不同於藝術歌，它們不是出自知名作曲家的創作，雖有少數人物如美國人 Stephen C. Foster (1826 ~ 1864) 以創作民歌聞名於世，多數民歌的作曲者與時間都不可考，但在一地、一國傳唱許久，其中歷久不衰、曲調優美者甚至跨越國界流傳洲際，成為世界著名民歌。由於民歌曲風簡樸(節奏、旋律與曲式等)，容易加工，所以演唱版本多，不斷的再創造的確使其成為非特定人物的集體成果，甚至對器樂的創作也有貢獻，因為有許多民歌的主題常被借用為變奏曲的主題來源。民間器樂曲與民歌有類似的情況，只是不若民歌普遍，因通常僅流傳於民間藝人之間，在婚

喪喜慶與宗教活動(如廟會之類)中常有機會聽到。

9. 拜科技發展之賜，隨重要發明附帶而生：

科技與發明對音樂之影響存在於許多層面，樂器的製造與新樂器的發明就是明顯的例子，但對樂種的影響則是進入二十世紀之後。自留聲機發明以來，記錄聲音的科技應用在音樂，帶給人們音樂生活的方便性。從留聲機進步到錄音機，從類比錄音進化到數位錄音，器材與技術不斷的改進提昇，記錄媒材的品質日益精進，音樂演出可以方便與高忠實度地儲存，並大量複製成唱片(LP)、錄音帶、CD等形式，成爲一種消費商品，消費者購得之後再透過音響器材隨時再生，如此，擴大了人們接觸音樂的管道，也改變人們音樂生活的內容。電視與錄影機的發明，可以讓音樂的聲音訊息與影像訊息並存，記錄的媒材增添了錄影帶、影碟及各種規格的光碟(如VCD, DVD等)，透過廣播、電視甚至電腦網路，音樂還可快速方便的傳播、接收與下載，科技與發明不僅影響人們對音樂的接觸，也影響音樂的發展。

由於電子科技的發達與電子計算機的發明，相關科技應用在音樂創作上就產生了電子音樂與電腦音樂。電影的發明，對音樂創作也有關聯，有聲電影的問世，除了配音的基本需求之外，還促成電影音樂的產生，雖然電影音樂是電影的副產品，但它可單獨以唱片、卡式音樂帶和CD等商品形式行銷，進入一般人的居家生活，成爲現代人音樂欣賞的一種材料來源，雖然內容五花八門，但其中以藝術手法精心創作之作品不無成爲一個樂種之理。商品化的音樂在現代工商文化環境與企業行銷運作之下，受惠最多的是流行音樂，它可以說是工商時代的產物，擁有最多欣賞人口，誠所謂「大眾音樂」，在這個領域中，主要的是歌曲，也就是流行歌，它可算是最大的一個樂種。

綜合言之，電子音樂、電腦音樂、電影音樂是最明顯的隨科技與發明而生的樂種，流行音樂雖不是受到單一發明的影響而催生，但科技與發明改變了現代人的生活，工商社會有利於商品的流行，兩相結合之下，流行音樂以過去任何時代所不曾有的盛況繁榮發展，算是因此而生的新樂種也不爲過。

10. 意識型態與政治力的介入：

雖然音樂與其他藝術一樣，創作應有完全的自由，但有時作曲家身處特殊的時空環境，例如戰爭、時局、不民主的社會、專制的政權、威權體制等等，音樂創作必須配合當權者的意識型態或執政當局的政治信條，在音樂要爲「國家」服務的指導原則之下，音樂家自發的或被動的創作，也會有新樂種生成，這種現象多發生於

二十世紀，愛國歌曲就是一個明顯的實例。愛國歌曲的寫作以鼓舞人心、宣揚主義為主要目的，對國家領導人（或政黨）的歌功頌德也有塑造偶像崇拜的作用，所以一般而言藝術價值不高。愛國歌曲的興衰隨意識型態的改變與當政者對音樂的干預程度而定，在自由民主的國家，通常僅保留在學校歌曲與軍歌之中。

11. 文化交流與意識形態的結合

文化交流與意識形態本是兩股不同的影響力，但在某些特定的情況下，兩股力量的結合有時卻意想不到強烈地影響了樂種的發展。

以協奏曲為例，它本是西方音樂文化的產物，隨著西方音樂傳入中國，受到西方作曲訓練的中國音樂家寫作這一類的音樂，基本上仍是西式的，但中國人常喜歡嘗試將入傳的外國文化與本國固有文化做一融合，於是除了音樂內容加強使用中國音樂的語法之外，協奏曲中的獨奏樂器也會試著以中國傳統樂器的琵琶、二胡、古箏、梆笛、嗩吶等來擔任，以更增中國音樂的色彩感，亦可開發這些樂器的演奏技巧和探索運用與表達的空間，這種情況是文化交流的正常現象，印度西塔琴 (Sitar) 大師 Ravi Shankar (1920 ~) 亦曾寫過西塔琴協奏曲 (第一號, 1970)，與中國傳統樂器的協奏曲在西方與本土的融合上有「異曲同工」之妙，證明文化交流的效應並非只有在中國發生。

標題音樂也是西方音樂產物，傳入中國後受到中國人原本就偏好「標題」的影響，處於有利的發展條件，文革時期中共官方認為標題音樂可以用來宣傳黨的思想和路線，在政治力強力介入之下，中國音樂界除了一般類型的標題音樂之外，竟然大量發展了標題音樂與協奏曲的結合——標題協奏曲，著名的如小提琴協奏曲《梁山伯與祝英台》(陳鋼、何占豪共同作曲, 1959)、鋼琴協奏曲《黃河》(殷承宗、儲望華、盛禮洪、劉庄聯合改編自冼星海的《黃河大合唱》，1970)、琵琶協奏曲《草原小姊妹》(吳祖強、劉德海、王燕樵共同作曲, 1977)、二胡協奏曲《長城隨想》(劉文金, 1982) 等等，數量甚多，形成了一個西方音樂未曾見識到的樂種類型：標題協奏曲。

其實西方音樂並非沒有標題協奏曲，早在標題音樂尚未提倡之前，巴羅克的協奏曲大師韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1678 ~ 1741) 就曾寫過這樣的音樂，著名協奏曲《四季》(1725 出版) 即是，而二十世紀的音樂中，瑞典作曲家 Jan Sandström (1954 ~) 的長號協奏曲《機車》(Motorbike Concerto, 1989) 也可列入現代音樂中數量雖少但堪

稱標題協奏曲的一個極佳實例。¹¹

然而在這兩端之間，兩百多年的古典與浪漫時期卻缺乏明確屬於標題協奏曲的作品，尤其浪漫派標題音樂的思潮鼎盛，傳統器樂樂種都有標題音樂的類型產生，如標題序曲、標題交響曲等，卻不見標題音樂與協奏曲融合而產生標題協奏曲，西方音樂在長久的協奏曲發展傳統中對此樂種維持其一貫的觀念認知和創作態度應是主要原因。

畢竟標題音樂已有許多樂種和類型可以發揮，屬絕對音樂的協奏曲以技巧的開發與展現為其第一要務，欲令其朝程序設定 (Programmierung) 及以非音樂事物之內容做過程與氣氛之描寫，除非有巧妙之安排，否則對此樂種在技藝特質的表現將會造成很大的框限與羈絆，而從標題手法的角度來看，要完成非音樂性內容之描寫，亦無必要非要有精湛技藝之表現不可，兩相矛盾之下很可能陷入兩面不討好的情況，難以產生結合兩者特質 (標題音樂與協奏曲) 的良好作品，因此，在前提條件不利的情况下，西方音樂家就沒有熱衷地朝向標題協奏曲發展，反倒是意想不到地在文化交流與意識形態的結合之下，二十世紀中國的時空環境讓中國作曲家耕耘出一片新天地。

12. 生活方式或生活形態的改變

人是音樂的創造者，也是音樂的欣賞者，而音樂是生活的一部分，所以人們生活方式或生活形態的改變直接間接對樂種也有影響。生活方式或生活形態的改變有各種原因，政治、經濟、宗教、社會、自然環境、科技文明、謀生條件等等都會影響生活方式或生活形態，在這種情況下，有些樂種就因而發生了明顯的改變，特別是開發中的國家和轉型中的社會很容易觀察得到。以台灣經驗為例，歌仔戲和布袋戲本是所謂「野台戲」的樂種，昔日多於廟會酬神時搭臺演出，觀眾自備椅凳露天觀賞，這是農業社會休閒生活的一個寫照，後來臺灣經濟快速發展，進入高度工業化、企業化的時代，生活水準的提昇帶來了便利的電氣化生活，繼收聽電台廣播之後，電視和高傳真音響成爲家庭與個人娛樂、音樂欣賞及資訊來源的「中心」，人們在家中舒服地聆聽觀賞多元化的娛樂節目和音樂內容 (流行歌最多)，看野台戲的人口大量銳減，歌仔戲和布袋戲的戲班或劇團爲求生存，意識到必須轉型爲電視形態的演出才能找到觀眾，戲台便移到了電視攝影棚，以分次錄影、分集播出的形式與坐在電視機前的觀眾「見面」，爲了討好觀眾，服裝、佈景、音樂、唱腔、(戲偶)

¹¹ 此部分可參看筆者指導之碩士論文，楊喻文：《標題協奏曲研究—從九首取樣作品檢視協奏曲與標題音樂的結合》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2004年6月。

造型、劇本、台詞等等甚至加入了不少時新的元素，其中雖因有不當之處而遭論者批評，兩個樂種卻皆曾在一段時期廣受觀眾喜愛而達到意想不到的興盛，但廟前酬神的演出，有的則沒落到「只有神明在看」，而竟有省錢低價的播放錄音對嘴表演的形式，兩者真有天壤之別，但皆可歸因於人們生活方式或生活形態的改變，在遭到衝擊之後不同的發展結果。

以上分析觀點係以筆者較為熟知之西方音樂為主所做之思考與看法，有關樂種之生成與變易仍有許多探索空間，至少文化的差異就是一個絕不可忽視的因素。小的文化差異有小的影響，大的文化差異有大的影響，像東方與西方的差異就大到彼此傳統的音樂各有不同的樂種，這些樂種如果互換環境，是否還能孕育和生成是很值得思索的問題。比如說，中國的戲曲和西洋的歌劇截然不同，我們能想像在過去的歷史中西方有中國式的戲曲而中國有西洋式的歌劇嗎？如果絕大多數的西洋人無法接受中國戲曲，同樣的絕大多數的中國人也聽不慣西洋歌劇，拋開語言的隔閡不談，這其中大半的原因都在於文化的差異，而文化差異就有很多細節和現象可以觀察和指陳出來，音樂學者可以就音樂文化的部分貢獻個人之所見，集思廣益，必有助於對不同音樂文化中不同樂種之生成與變易因素之理解，整合之後將可使樂種研究與樂種理論有更充實的基礎與發展，此亦筆者之心願。

附錄：樂種叢書書目

I.

Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen (依樂種分類之音樂史小型手冊)，
Hermann Kretzschmar (1848~1924) 主編。Leipzig, 1905~1925。14冊：

1. Arnold Schering: 《*Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*》(迄今之協奏曲史，1927二版)
2. Hugo Leichtentritt: 《*Geschichte der Motette*》(經文歌，1908)
3. Arnold Schering: 《*Geschichte des Oratoriums*》(神曲史，1911)
4. Hermann Kretzschmer: 《*Geschichte des neuen deutschen Liedes*》(德文新歌史，1911)
5. Eugen Schmitz: 《*Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzertes I, Teil I: Geschichte der weltlichen Solokantate*》(歌詠曲與宗教表演曲史一：世俗獨唱歌詠曲史，1914)
6. Kretzschmer: 《*Geschichte der Oper*》(歌劇史，1919)
7. Kretzschmer: 《*Einführung in die Musikgeschichte*》(音樂史入門1920)
8. Johannes Wolf: 《*Handbuch der Notationskunde*》(記譜法手冊1913) 兩冊
9. Hugo Botstiber: 《*Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen*》(序曲與自由形式的管弦樂曲史，1913)
10. Georg Schünemann: 《*Geschichte des Dirigierens*》(指揮史，1913)
11. Peter Wagner: 《*Geschichte der Messe bis 1600*》(迄1600年之彌撒史，1913)
12. Curt Sachs: 《*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*》(樂器學手冊1930二版)
13. Adolf Alber: 《*Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung*》(依系統編年順序之音樂書目手冊，1922)
14. Karl Nef: 《*Geschichte der Sinfonie und Suite*》(交響曲史與組曲史，1921)

II.

Das Musikwerk. Eine Beispiel-Sammlung zur Musikgeschichte (音樂作品：音樂史曲例叢集), Karl Gustav Fellerer (1902~1984) 主編。Köln: Arno Volk, 1951~1975. 47冊：

1. Walter Georgii: 《*Vierhundert Jahre europäische Klaviermusik*》(歐洲鋼琴音樂四百年)
2. Friedrich Gennrich: 《*Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*》(法國南方遊唱詩人，北方遊唱詩人，德奧戀詩歌曲與工匠歌曲)
3. Hans Engel: 《*Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Spanien*》(意大利、法國、英國與西班牙之十六世紀多聲部歌曲)
4. Walter Wiora: 《*Europäische Volksesang*》(歐洲民歌)
5. Anna Amalie Abert: 《*Die Oper*》(歌劇)
6. Kurt Stephenson: 《*Die musikalische Klassik*》(音樂的古典派)
7. Erich Schenk: 《*Die italienische Triosonate*》(意大利三重奏鳴曲)
8. Willi Kahl: 《*Das Charakterstück*》(小品曲)
9. Heinrich Husmann: 《*Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*》(中世紀的多聲部音樂)
10. Helmuth Osthoff: 《*Das deutsche Chorlied*》(德文合唱歌)
11. Kurt von Fischer: 《*Das Variation*》(變奏)
12. Ernst T. Ferand: 《*Die Improvisation*》(即興)
13. Egon Wellesz: 《*Die Musik der byzantinischen Kirche*》(拜占庭教堂音樂)
14. Hans Joachim Moser: 《*Das deutsche Sololied und die Ballade*》(德文獨唱歌與敘事歌)
15. Franz Gigling: 《*Die Solosonate*》(獨奏奏鳴曲)
16. Frits Noske: 《*Das außerdeutsche Sololied*》(非德文獨唱歌)
17. Erich Valentin: 《*Die Tokkata*》(觸技曲)
18. Franz Tack: 《*Die gregorianische Choral*》(葛瑞果聖歌)
19. Adam Adrio: 《*Die Fuge I*》(賦格一)
20. Eric Werner: 《*Hebräische Musik*》(希伯來音樂)
21. Kurt Stephenson: 《*Romantik in der Tonkunst*》(音樂中的浪漫派)
22. René Bernard Lenaerts: 《*Die Kunst der Niederländer*》(尼德蘭人的藝術)
23. Hans Engel: 《*Das Concerto grosso*》
24. Heinz Beker: 《*Geschichte der Instrumentation*》(配器法的歷史)

25. Hans Engel: 《*Das Solokonzert*》(獨奏協奏曲)
26. Hermann Beck: 《*Die Suite*》(組曲)
27. Georg Reichert: 《*Der Tanz*》(舞曲)
28. Karl Gustav Fellerer: 《*Altclassische Polyphonie*》(老古典的複音音樂)
29. Lothar Hoffmann-Erbrecht: 《*Die Sinfonie*》(交響曲)
30. Joseph Schmidt-Görg: 《*Die Messe*》(彌撒)
31. Karl Gustav Fellerer: 《*Die Monodie*》(單旋律音樂)
32. Richard Jakoby: 《*Die Kantate*》(歌詠曲)
33. J. Müller-Blattau: 《*Die Fuge II*》(賦格二)
34. Günter Haußwald: 《*Die Orchesterserenade*》(管弦樂小夜曲)
35. Erich Schenk: 《*Die außeritalienische Triosonate*》(非意大利三重奏鳴曲)
36. Wolfgang Stockmeier: 《*Die Programmusik*》(標題音樂)
37. Günther Massenkeil: 《*Das Oratorium*》(神曲)
38. Helmuth Christian Wolff: 《*Die Oper I*》(歌劇一)
39. Helmuth Christian Wolff: 《*Die Oper II*》(歌劇二)
40. Helmuth Christian Wolff: 《*Die Oper III*》(歌劇三)
41. Helmuth Christian Wolff: 《*Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*》(十六至十八世紀原創歌唱即興)
42. Peter Schleuning: 《*Die Fantasie I*》(幻想曲一)
43. Peter Schleuning: 《*Die Fantasie II*》(幻想曲二)
44. Marius Schneider: 《*Außereuropäische Folklore und Kunstmusik*》(非歐洲的民俗與藝術音樂)
45. Günter Haußwald: 《*Die Musik des Generalbaß-Zeitalters*》(通奏低音時代的音樂)
46. Hubert Unverricht: 《*Die Kammermusik*》(室內樂)
47. Heinrich Hüsch: 《*Die Motette*》(經文歌)

III.

Handbuch der musikalischen Gattungen (樂種手冊) Siegfried Mauser主編。Laaber: Laaber Verlag, 1993~2000. 15冊：

1. Stefan Kunze: 《*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*》(十八世紀的交響曲—從歌劇序曲到音樂會交響曲), 1993.
2. Gernot Gruber: 《*Die Sinfonie der Wiener Klassik*》(維也納古典派的交響曲)
3. Christoph von Blumröder & Wolfram Steinbeck: 《*Symphonische Musik im 19. und 20. Jahrhundert*》(十九與二十世紀的交響樂), 1997.
4. Volker Scherliess: 《*Das Konzert*》(協奏曲), 1996.
5. Siegfried Mauser: 《*Die Sonate*》(奏鳴曲), 1998.
6. Friedhelm Krummacher: 《*Das Streichquartett*》(弦樂四重奏), 1999.
7. Arnfried Edler: 《*Musik für Tasteninstrumente Teil 1*》(鍵盤樂：第一部分), 1996.
Arnfried Edler: 《*Musik für Tasteninstrumente Teil 2*》(鍵盤樂：第二部分), 1998.
8. 《*Musikalische Lyrik. Lied und vokale Ensemblekunst*》(音樂抒情：歌曲與重唱藝術), hrsg. von Hermann Danuser, 2000.
9. 《*Motette und Messe*》(經文歌與彌撒), hrsg. von Horst Leuchtman, 1998.
10. Günther Massenkeil: 《*Oratorium und Passion*》(神曲與受難曲), 1996.
11. Silke Leopold: 《*Die Oper im 17. Jahrhundert*》(十七世紀的歌劇), 1996.
12. Herbert Schneider & Reinhard Wiesend: 《*Die Oper im 18. Jahrhundert*》(十八世紀的歌劇), 1997.
13. Siegfried Döhring & Sabine Henze-Döhring: 《*Oper und Musikdrama*》(歌劇與樂劇), 1996.
14. 《*Musiktheater im 20. Jahrhundert*》(二十世紀的音樂劇場), hrsg. von Siegfried Mauser.
15. Siegfried Mauser: 《*Gattungstheorie*》(樂種理論), (尚未出書?)。

從Joachim Burmeister的音樂修辭學 (Musikalische Rhetorik) 理論談巴 洛克時期的音樂理解

王美珠／陳亞群

摘要

溯源自古希臘時期的修辭學(Rhetorik)觀念，牽動並影響著整個巴洛克時期的情緒論(Affektenlehre)音樂理解。在音型學說(Figurenlehre)的理論於十七、八世紀系統性地被建構完成前，已經有許多作曲家大幅度以音樂的修辭音型(musikalisch-rhetorische Figuren)創作，如十五、六世紀的 G. Dufay (1397-1474)與 O. di Lasso (1530/32-1594)等。到了巴洛克時期，音樂修辭學的創作理論，更成為作曲家創作的重要依憑，其中之一就是本文要探討的 J. Burmeister 音樂修辭學之理論。

在概述音樂修辭學的歷史背景與溯源後，本文的主要內容在於探討 Burmeister 的音樂修辭學理論如何憑藉著特定音型的創作，表現可憐、害怕、悲傷與快樂等情緒。除此之外，理論家們如何嘗試從各種不同面向論述、定義、描繪與區分各種表達不同情緒的音型，以建構相關理論的做法，也會在本文中有所著墨。

關鍵詞：Joachim Burmeister；音樂修辭學；音型學說；修辭學

Musical Comprehension of the Baroque Period from Joachim Burmeister's Theory of Music Rhetoric.

Dr. WANG Mei-Chu / CHEN Ya-Chun

Professor / Graduate Student

Taipei National University of the Arts / Taipei National University of the Arts

Abstract

The concept of rhetoric, which originated from the ancient Greek, influenced the musical comprehension of affection in the Baroque period. Long before 'theory of musical figures' (Figurenlehre) had been systematically established in the 17th and 18th century, there were many composers who had used 'Musical figures of rhetoric'(musikalisch-rhetorische Figuren)to compose. For example: G. Dufay (1397-1474)and O. di Lasso(1530/32-1594) in the 15th and 16th century. Not until Baroque period, had the theory of 'rhetoric of music' (Musikalische Rhetorik) become the important basis to compose. One of these theories is J. Burmeister's theory of 'rhetoric of music' which will be discussed in the article.

After summarizing the historical background and sources of the theories of 'rhetoric of music', the main points of this article is mainly to discuss Burmeister's theory of 'rhetoric of music' and how to express the emotion of poor, fear, sadness and happiness by using certain peculiar figures. Besides, this discussion will also point out how theorists in different aspects expounded, defined, depicted and distinguished these figures, which expressed different emotions, to establish related theories.

Keywords: Joachim Burmeister, Theory of Musical Figures(Figurenlehre), Theory of 'Rhetoric of Music'(Musikalische Rhetorik), Rhetoric.

前 言

溯源自古希臘時期的修辭學 (Rhetorik)¹ 觀念，牽動並影響著整個巴洛克時期的情緒論 (Affektenlehre) 音樂理解。在音型學說 (Figurenlehre) 的理論於十七、八世紀系統性地被建構完成前，已經有許多作曲家大幅度以音樂的修辭音型 (musikalisch-rhetorische Figuren) 創作，如十五、六世紀的 G. Dufay (1397-1474) 與 O. di Lasso (1530/32-1594) 等。到了巴洛克時期，音樂修辭學的創作理論，更成為作曲家創作的重要依憑，其中之一就是本文要探討的 J. Burmeister 音樂修辭學之理論。

在概述音樂修辭學的歷史背景與溯源後，本文的主要內容在於探討 Burmeister 的音樂修辭學理論如何憑藉著特定音型的創作，表現可憐、害怕、悲傷與快樂等情緒。除此之外，理論家們如何嘗試從各種不同面向論述、定義、描繪與區分各種表達不同情緒的音型，以建構相關理論的做法，也會在本文中有所著墨。

修辭學的含義與概念

根據《修辭學歷史字典》(Historisches Wörterbuch der Rhetorik)² 中「修辭學」(Rhetorik【德】Rhetoric【英】)一詞的解釋：在西元前第五世紀下半葉，希臘人表達修辭的概念只思考到「口才」的實踐面，沒有理論面。一直到 Plato (428/27-348/47 BC) 的時候，修辭學的概念才出現理論與應用兩個不同的面向，此時的演說藝術與口才是有區別的。Aristotle (384-322 BC) 進而賦予兩個觀念學術特性，使之成為兩種可學習的學科。它們一直到今日影響著修辭學的概念。

在拉丁語系的地區中，修辭藝術 (ars rhetorica) 與口才 (eloquentia) 是兩個常用的成雙概念，它奠定修辭學科在歷史上的發展。其中，屬於理論性的概念有：演說藝術、演說學 (ars oratoria、ars [bene] dicendi、Oratoria / Oratorie)；屬於實用性的概念有：好口才、好辯才 (facultas dicendi、facundia、Wohlrredenheit、Redegewandtheit) 等。

古希臘羅馬時期的演說藝術是重實際輕理論的，所以西元前一世紀以前的演說藝術是屬於具描述性特色，而非規範式的。當演說藝術發展成為學科特色時，它在實踐上其實已有展現明顯的成績與程度了。

古希臘羅馬時期流傳下來的相關文字資料 (文獻) 非常少，從有限的資料得知，希臘修

¹ 文中專有名詞 (書名、術語等) 的呈現方式採譯文在前，原名在後之處理方式；譯名問題以音譯者不譯，意譯者譯之的方式處理。另外，與本文的論述無直接關聯的書名或曲名暫不翻譯。

² G. Ueding, 2005, 頁 1432。

辭學的建基者是修辭學家 Korax 與 Teisas (西元前五世紀中)，可惜兩人至今皆無資料可考。演說藝術的主要提倡者是：Gorgias von Leontinoi (ca. 485-385 BC) 與 Isokrates (436-338 BC) 兩人。Isokrates 是 Gorgias 最重要的弟子，他約於西元前 390 年創立第一所極具影響力的教育學院，學院內雖然也教授其他哲學課程，但它確是當代人民所認定的修辭學校。

音樂與修辭學

有關音樂與修辭學的概念，追溯起源，一般認為是起源於古希臘跟羅馬的作家在文學領域上的演說與修辭的想法，特別指 Aristotle、M. T. Cicero (106-43 BC) 與 M. F. Quintilian (35-96 AD) 著作中的論述。而做為一門討論音樂與屬於說話藝術的文法 (grammar)、修辭與辨證 (dialectic)³ 就被後來的人作為思考的途徑，其中的修辭觀念更是許多作曲家在創作時，有如教條般規範的依據，特別指文字如何設置在音樂中，而音樂又要如何表達文字各層面等問題。然而，這兩方面的相互理解，一直是模糊不清的，最主要的原因乃是音樂家及理論的研究者都沒有在修辭的領域受過專業的訓練所造成的。

1416 年，Quintilian 著作《演說原理》(*Institutio oratoria*) 的被發現，提供了音樂與修辭之間相互聯繫的可能依據。Quintilian 的想法延續了 Aristotle 強調音樂與演說之間的相似性思考。將它應用到音樂上時，就是指演說者在演說時要能善用一些手段與方式來主導聽眾的情感反應，亦即演說者 (作曲家或演奏者) 藉用特殊的方式 (音樂上特別的創作手法) 來觸發特定的情意產生。

十五世紀末，人文主義的興起，大大影響著音樂與修辭的關係。人文主義的風潮，促使歐洲許多地方在教育上作了改革；當時的拉丁學校及普遍大學都提高了對演說與修辭的重視，並加強這方面的訓練。從學校畢業的學生，個個都是能言善道的修辭家 (rhetorician)，這種現象對於當時作曲家在創作的態度上造成很大的衝擊；不論是宗教的作品或是世俗的作品，都可以發現很多力圖作文字上描繪的音樂作品，尤其在牧歌 (Madrigal) 中更是明顯⁴。

音樂被視為具理論性的本質，在古代就已經有軌跡可循，中世紀的七門自由藝術 (artes liberalis) 就將音樂列入屬於數學學科的四學科 (Quadrivium)⁵ 中，十六世紀的 N. Listenius (ca.1510- 卒年不詳) 更將稱為音樂創作學的 "musica poetica" 與普通樂理的 "musica practica"

³ 即所謂的 Artes dicendi。

⁴ 後來引發牧歌主義 (Madrigalism)。

⁵ artes liberalis 為拉丁文，是 Septem artes liberalis (七種自由藝術) 之簡稱，它包含四學科 (Quadrivium)：天文、算數、幾何、音樂與三學科 (Trivium)：修辭、文法、邏輯。參見王美珠，2005，頁 105-107。

加以區隔⁶。也就是說音樂的理論性論述一直未曾間斷過。然而，將音樂與修辭學作系統性的依據原則來論述，J. Burmeister(1564-1629)是位相當值得注意的人，他於1606年出版的《音樂創作學》(*musica poetica*)⁷，是一本具創新想法的有關音型理論專書；他從古代修辭學的論述中，整理出可以應用於音樂上的音型，使音樂與修辭學相互結合。

將音樂與修辭學加以聯繫的想法，也在1563年由Gallus Dressler(1553-1580或89)⁸撰寫的一份題為《音樂創作規範》(*Praecepta musicae poeticae*)的手稿中出現過，Burmeister的想法其實是類似的衍生⁹。之後到了J. Mattheson(1681-1764)的《完美的教堂樂長》(*Der vollkommene Capellmeister*, 1739)更將這種運用修辭學方法的創作技巧，組織計畫成一種有系統的步驟：思考、發現問題(*inventio*)→內容分配與安排(*dispositio*)→用字遣詞的考量(*decoratio*)→語調的切合(*pronuntiatio*)¹⁰。將這種具系統性的步驟運用在音樂創作上的概念的確幫助了作曲家們對於不同程度上創作的安排配置。

若將修辭學的創作技巧與音樂創作到詮釋之間的過程相互推敲，也不難發現有諸多的類似點，然而，這樣具備五個步驟的演說，還不能稱得上是成功的演說，在之前所提的《演說原理》中，Quintilian提到：「一個成功的演說，除了具備五個步驟外，必須還要有一些有別於平時的特殊表達方式，才能使演說相得益彰」¹¹，這種特殊的表達方式，他稱為Figura¹²。Figura的觀念，後來在Burmeister的理論與實踐中，開始了音樂修辭學在歐洲中心為期近兩百年的影響。

⁶ Musica poetica 其實是當時創作學(Kompositionslehre)內的學門，一般譯為音樂創作學，來與普通樂理(Musica practica)區別。

⁷ 此書的成書過程，請參閱：音樂理論家J. Burmeister 章節。

⁸ 樂長、作曲家、音樂理論家。

⁹ Dressler 在該文件中提出一些模擬形式(Imitationformen)的創作規則。

¹⁰ 《修辭學歷史字典》：Inventio → Dispositio → Elocutio → Memoria → Pronuntiatio，與Mattheson略有不同，較為繁複：

Inventio: auf etwas kommen(想起什麼、想出什麼) stoßen(碰撞) jemand od(或者某人). etwas (zufaellig) finden(偶然發現某事); durch eigenes Nachdenken finden(透過自己的思考發現), erfinden(創造), erdenken(在思考、想出)。

Dispositio: das Ordnen(整理) und Verteilen(分配) des Stoffes(材料); die kunstgerechte(符合藝術) Anordnung(安排)。

Elocutio: der Ausdruck(表達), der Gedanken(思想), durch die Sprache(語言), die Einkleidung(穿衣服) der Gedanken in Worte(字), der Stil(安靜), bes(特別是). Der kunstliche(藝術性) des Redners(演說者)。

Memoria: das Gedächtnis(記憶)。

Pronuntiatio: bei Redner und Schauspieler(演員), die Darstellung(呈現) durch Stimme(聲音), Mienen(表情) und Bewegung(運動) des Körpers(身體), der Vortrag die Deklamation(演講)。

¹¹ Quintilian:《演說原理》IX, cap. 4, 資料來源參見Street, 1987, 頁102。

¹² 為盡量保留原意，文中所有的特殊觀念與借用修辭學上的音型名稱原則以拉丁文呈現。

音樂修辭學與情緒論(Affektenlehre)

音樂修辭學在理解上常常與情緒論一起被提及，甚至有時還會畫上等號。雖然如此，音樂修辭學在音樂史的史書中卻未受到應有的重視，在 Donald Jay Grout(1902-1987)所著的《西方音樂史》(*A History of Western Music*)以及 K Marie Stolba 的《西方音樂的發展》(*The Development of Western Music*)兩套著名的音樂史書中，皆未提及音樂修辭學理論，甚至在 Claude Victor Palisca(1921-2001)的《巴洛克音樂》(*Baroque Music*)專書中，也不曾出現過。反之，與其相關的情緒論較獲得學者們青睞，皆有小篇幅的介紹，這是因為情緒論主張以音樂來表達各種不同類型的情感，也是巴洛克時期一種整體的趨勢跟目標。

在 Stolba 的《西方音樂的發展》中曾提到：「在情緒論的描寫上，作曲家們不依靠自己的獨創性反而利用一種常見的音樂設置或是音型來做」¹³，這意味著情緒論與音樂修辭學之間的關聯。即作曲家在表達特定的情感的時候，會運用一些特殊的音型，而這特殊的音型也就是意指音樂修辭學中的音型。雖然這樣的說法的確闡明了音樂修辭學中的音型具有特殊的功能，然而似乎缺少更進一步的說明，很容易造成音樂修辭學是情緒論表達的工具，或者是音樂修辭學即為情緒論這樣的錯誤想法。

對於音樂修辭學與情緒論之間的差異，Hans Herinrich Eggebrecht(1919-1999)給了很清楚的說明，他指出情緒論與音樂修辭學兩者雖皆以模仿情感為主要的出發點，並且皆以傳達歌詞的意境與影響聽眾為目標，然而，就模仿的目標以及所表現的方式上來說，卻不盡相同；他認為，情緒論所使用的音樂表達方式不一定透過音型來傳達，而音樂修辭學的特定音型也不一定得表現歌詞的情感來引發聽眾的情緒。¹⁴ 例如：當歌詞中出現「下降」的字眼，音樂也會出現下降的音型，這下降的音型只是在模仿方向性的上與下，並不具有情感的因素表達；另外，像是兩拍子軍隊行軍的步伐節奏，所散發出來富有朝氣、生命的氣息，則屬於情緒論的範疇，並非音樂修辭學的表達。雖然如此，兩者之間的界線也並非如此清晰的。如音樂修辭學中的 *passus duriusculus* 音型¹⁵，是一種半音下行的音型，一方面可以把它當作是模仿步伐的音型；另一方面也可以當作是表達憂鬱痛苦的情感，就是一個兼具兩種不同意義的例子，或者是 *Circulatio* 音型，雖然意味著音型看似圓圈的完美形象表達，但也可以表達頑固、執著。由此可以發現，音樂修辭學與情緒論兩者有著極密切的關係，可以說是一體兩面的，它們有各自的特色以及彼此間微妙且無法取代的獨立性，由於兩方面

¹³ "In portraying the affections, composer did not rely on their own ingenuity but drew on a common repertory of musical of musical devices or figures", Stolba, 頁 229。

¹⁴ H. H. Eggebrecht, 1996, 頁 346。

¹⁵ 關於 *passus duriusculus* 與下方 *Circulatio* 兩種音型，請參閱：J. Burmeister 的音樂理論章節。

的相互影響與牽動，才造就了巴洛克音樂風格特色的多樣面貌。

音樂理論家 J. Burmeister

J. Burmeister 是音樂修辭學領域中一位非常重要的理論家，1601 年左右，Burmeister 於 Rostock¹⁶ 教授音樂與拉丁文，在音樂理論課程上，配合著當時學生所學習到的修辭學相關的語彙，將一些比較特殊的作曲手法或是稱音型，整理出版著作《音樂的即興創作》（*Musica autoschediastikē*，圖一），然此書最早版本為《音樂註解》（*Hypomnematum musicae*，1599），之後的版本才是《音樂的即興創作》，另一本《音樂創作學》乃之後 1606 年擴充編輯並改名再出版的版本，主要是增加了一首 Lasso 的經文歌分析¹⁷，此書現多以《音樂創作學》概括統稱之。由於這本論著結合了音樂與修辭學兩門相關的學問，因此在當時就有音樂的音型理論（Musikalische Figurenlehre）的別稱，這本書被看作是歐洲音樂史上第一本具系統性的音樂修辭學理論專書。¹⁸

圖一、Joachim Burmeister：《音樂的即興創作》（*Musica autoschediastikē*），1601，頁 62-3。

The image shows a page from Joachim Burmeister's *Musica autoschediastikē*. The page is filled with Latin text and musical notation. The sections visible are:

- XIV. DE HYPOTYPOTISI:** Discusses the figure of hypotypotisi, where a word is repeated in a different context. Example: "Mulier quid plorat?"
- XI. DE APOSIOPESI:** Discusses aposiopesis, the sudden cessation of speech. Example: "Et sanctum nomen eius."
- XVI. DE ANAPLOCE:** Discusses anaploce, the repetition of a word at the end of a sentence. Example: "Et sanctum nomen eius."
- I. De Parenbole:** Discusses parenbole, the repetition of a word at the beginning and end of a sentence. Example: "Deus homo factus est."

Each section includes a short musical notation example on a staff, often with the text "Et sanctum nomen eius" or "Deus homo factus est." The notation uses a system of letters (a, b, c, d, e, f, g) placed above or below the staff lines to represent pitch and rhythm.

¹⁶ 靠近德國東北方的海港城市。
¹⁷ 特別針對他特殊的藝術材料（Kunstmittel）的使用部分。
¹⁸ 1600 年左右的德國音樂理論的典範，主要包括三方面：1. 音樂與修辭學的結合；2. 一件作品的佈局；3. 音樂修辭學的建構，參見 Jurgen Heidrich: *Dressler, G.* 條目 in *MGG*, 人名篇 Bd.5, 2001。

從這種角度思考音樂創作的方式，持續被當時的理論家提出。直至 1788 年，Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) 出版著作《音樂通史》(*Allgemeine Geschichte der Musik*) 為止，將近兩百年的期間，音樂修辭學相關的書籍，在歐洲中心地區以每隔十至二十年間相繼出版，產生了至少十部以上的重要著作¹⁹；從當時的情況看來，音樂修辭學在當時的重要性是可見一般。就時間上來說，音樂修辭學從開始鼎盛的 1601 年一直持續到 1788 年為止，無疑是貫穿了整個 Baroque 時期，我們相信在理解當時的音樂內涵與精神上，它無疑是一個非常重要的指標。

由於 Burmeister 諳悉拉丁文與音樂兩種學科，他將拉丁文課說話藝術中的 *figura* 運用到音樂中，且建議作曲家以及學生們在創作音樂時，不單單只是嚴守傳統的作曲技法：像是完全協和的音程，音級進的問題…等等，更希望他們能應用一些特別的音型穿插在其中，來使音樂更加的生動；Burmeister 的做法，透露出他受到音樂修辭學的影響以及音樂中一種人文主義想法²⁰。也由於這種 *figura* 的理念轉換，促使音樂中使用特殊的音型或手法的觀念引發到後續更多作曲家與理論家的迴響。

Figura 這個字，原意是型式、樣式、型態的意思，它開始被有系統的使用在音樂修辭學的領域中來稱呼各種特殊音型的表達方法，是從 Quintilian 的著作《演說原理》中開始的。Burmeister 在 1601 的著作《音樂的即興創作》中便開始引用 Quintilian 的 *figura* 觀念，將當時就已經存在的一些特殊音型整理分類，並加以論述，他將其分為：次序的音型 (*figurae harmoniae*)、旋律的音型 (*figurae melodiae*)、兼具次序與旋律的音型 (*figurae tam harmoniae quam melodiae*) 三大類²¹。在各項類別中，Burmeister 再細分各種音型並將其定名，至於，Burmeister 為何要借用修辭學上的名稱呢？就此，Burmeister 在其《音樂的即興創作》的前言中就曾解釋，他認為在音樂教育的過程中，學生若有特定的專有名詞可以學習記憶，就較

¹⁹ 以下書籍雖非全為音樂修辭學的專書，然各書中皆有相關的論述：

1613：Johannes Nucius, *Musices poeticae*, Niesse；
 1624：Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, Berlin；
 1648：Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, Dresdner；
 1650：Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom；
 1664：Elias Walther, *Dissertatio Musica*, Tübingen；
 1696：Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mytilenaeus*, Dresden；
 1708：Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musikalischen Composition*, Weimar；
 1719：Mauritius Johann Vogt, *Conclave Thesauri*, Prag；
 1739：Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg；
 1745：Johann Adolf Scheibe, *Cirtischer Musicus*, Leipzig；
 1788：Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen。

²⁰ 人文主義想法認為音樂應該要能感染與啟發聽者。

²¹ 此處的翻譯，只是便於閱讀，進一步釐清與探究，特別是 "harmoniae"，在古希臘字義中有接合、次序、結合的概念，非現今理解的 "和諧、和聲"。

能了解其內涵，然而，當時音樂中的一些特殊手法跟音型缺乏專有名詞，致使它興起這樣的念頭——將學生多年學習修辭學中熟悉的名詞套用在這些音樂中，以加深學生的學習的意識²²。Burmeister 以 *figura* 應用於音樂創作的手法，猶如將裝飾品置入作品中，使音樂更加的生動活潑並且多變化，部分的手法還能直接與感情的表達或是詮釋字義畫上等號，特別用來突顯歌詞中所要表達的情感。

Burmeister 借用修辭學的術語引導學生學習音樂創作的做法，表面上看來好像只是將兩學科加以聯繫，然而，真正能使兩者得以連結，乃在於兩學科的本質相近，這也是為什麼在 Burmeister 的呼籲後，音樂修辭學能延續近兩百年一直不斷被討論、思考的原因。

Burmeister 的音樂理論

Burmeister 的著作《音樂創作學》一直是後代理論家與作曲家應用音樂修辭學於創作上的典範。他為音樂修辭學的理论奠定了基礎，後代的學者不論在分析、分類上，都以此論述作為參考。如前所述，Burmeister 在此書中，將所謂 *figura* 的特殊音型分為三大類：次序的音型、旋律的音型與兼具次序與旋律的音型²³，在每種類型中，又各自有多種不同的音型，代表著不同的意義與使用，以下舉例說明。

第一類：次序音型(*figurae harmoniae*)

在次序音型的類別中，*hypotyposis*（生動描繪類）是一組充滿多樣性的音型，其中有一些可以被理解成類似「圖像」效果的音型：，這是一種將歌詞內容以圖像化的手法，例如上行音型 *Anabasis*（譜一）、下行音型 *Katabasis*（譜二）或是圓圈音型 *Circulatio*（譜三）…等等，事實上，這類的音型用視覺來判別，會比聽覺來的感受更為明確。

²² Ruhnke:《一篇關於 1600 年左右的音樂理論論文》（*Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*），Kassel, 1955, 資料來源參見 Wallon, 1956, 頁 190。

²³ 分類請參閱附錄。

譜一、J. S. Bach: Cantata no.31 , Der Himmel lacht, die Erde jubiliert. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)²⁴

譜二、G. Carissimi: Jonas, Miserunt ergo sortem. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)

譜三、J. S. Bach: Cantata no.131, Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)

這類具有類似圖像效果般的音型除了具體的呈現歌詞中的方向性之外，有時也能代表抽象的觀念，例如音型為上行的 Anabasis 除了表示向上的意念外，也能傳達「太陽升起」、

²⁴ 由於筆者得到 J. Burmeister 的《音樂創作學》第一手資料時，本論文已接近尾聲，故文中所採之譜例改引用其他來源。

「榮耀歸天」、「景仰耶穌」…等等具有正面、肯定、積極的價值；反之，下行的 *Katabasis* 則帶有反面、否定、消極的想法，舉凡痛苦、死亡、流淚等等字眼在歌詞中出現的時候，常常可以發現伴隨著下型音型，而圓圈音型則除了有圍圓圈的意思外，也透露著完美、有趣的意念。

另外有一些雖然也屬於 *hypotyposis* 類型，但是主要是與音程和音域有關。像是著名的 *Exclamatio*、*Saltus duriusculus* 以及 *Passus duriusculus* 三種皆是。*Exclamatio* 是一種使用大六度上行的跳進音型，由於方向性的暗示，所以常常被人們比喻成如同「呼喊」效果般的音型（譜四）；而 *Saltus duriusculus* 則是一種不規則的罕見大跳，上行或是下行都可以算是，一般也冠上「艱難跳躍」的音型（譜五）的別名；被看為如同「沉重步伐」的 *Passus duriusculus* 音型屬於一種特別的小二度下行的半音進行（譜六）。

譜四、J. S. Bach: Cantata no.155, Mein Gott, wie lang, ach lange. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)



譜五、J. S. Bach: Cantata no.1, Wie schön leuchtet der Morgenstern. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)



按照 Burmeister 的解釋，這些音型都應當是異於常規的作曲手法²⁵，才能算是真的名副其實的 *Figura*。可以理解的是，不論是 *Exclamatio* 使用大六度上行的跳進音型，或是 *Passus duriusculus* 的一種特別的小二度半音下行音型，在當時十六世紀嚴格的創作原則下，一般都會被認為是一種嚴重的錯誤。也因為當時的聽眾耳朵已習慣於協和的聲響以及常見的作曲手法，因此，這些所謂錯誤的音型，就因為不常聽到所以顯得怪異，進而特殊且引人注目。因此，這類異於常規的音型手法，就很容易被使用在歌詞上特殊的地方，像是：「痛苦」(*doglia*)、「恨」(*odiar*)、「殘酷」(*crudele*)、「流淚」(*piagn'e*) …等等這類字眼的入樂處，以達到彰顯字義的功效。

譜六、J. S. Bach: Cantata no.23, Du wahrer Gott und Davids Sohn. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)

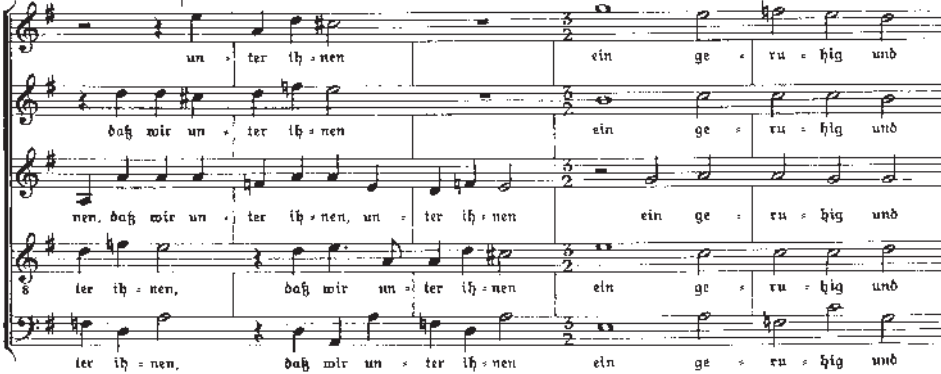
The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Bass (bc). The Soprano part has a melodic line with a descending semitone step (Passus duriusculus) over the lyrics "er - barm' dich mein, er - barm'". The Alto part has the lyrics "er - barm'". The Bass part also has a descending semitone step (Passus duriusculus). The score is in G minor and 4/4 time.

同屬第一類的 *Noema* 音型(譜七)也是次序音型中常見的手法，它指的是一種在以對位為主的樂段中，突然出現一小段和聲式的聲響效果，以形成強烈的對比。作曲家們通常會利用對位與和聲兩段的對比效果來順勢突顯出後者歌詞的重要性，又因為和聲的樂段通常都會加長音值，因此在歌詞容易聽的清楚與音值加長的情況下，聽者與演唱者就能對這段歌詞的內涵有更深一層的省思。

²⁵ 一些違反當時創作上的作曲手法，也就是所謂的嚴格創作，像是平行八度、小二度下行、大跳小六度…等等，皆認為是錯誤，應要避免。

譜七、H. Schütz: Geistliche Chormusik, nr.4, swv.372. (譜例來源：Heinrich
Schütz *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bärenreiter, Kassel, 1994)

Noema



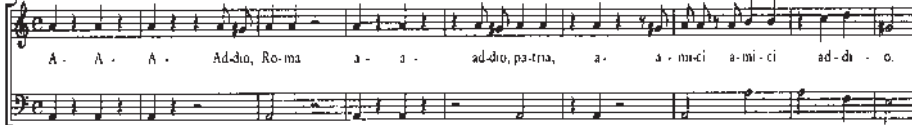
The image shows a musical score for a Noema, a type of musical cadence. It consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are in German and are repeated across the staves. The lyrics are: "un - ter ih - nen ein ge - ru - hig und daß wir un - ter ih - nen ein ge - ru - hig und nen, daß wir un - ter ih - nen, un - ter ih - nen ein ge - ru - hig und ter ih - nen, daß wir un - ter ih - nen ein ge - ru - hig und ter ih - nen, daß wir un - ter ih - nen ein ge - ru - hig und". The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some rests. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

休止符在音樂修辭學的領域中也常常含有語義。屬於 Noema 類型，同時也是該組中最出名、被人們冠上如同「流淚」般的音型 *Suspiratio* (譜八)，就是在音符進行時，突然以休止符來打斷原本的音樂進行，使音樂延遲出現，類似模仿流淚時哽咽的神態；這個音型主要是與「哭泣」(*sospira*、*soupirer*) 這個字結合；這也是它被取名為 *Suspiratio* 音型的原因。此外，流淚音型也常常出現在類似呻吟的字眼中，例如：「阿！」(a)、「唉！」(ahi) …等，來傳達一種情感的流露。另外一個在這類中與休止符有關的音型是 *Aposiopesis* (譜九)，它是一種在音樂進行中，所有聲部同時出現靜止的片刻，所以又稱為「靜止音型」，這個音型代表的層面很廣，諸如：死亡、永恆、空無、消失、沉默、停止、遠離…等等皆是。

譜八、C. Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*, Act 3 scene vi. (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)

Suspiratio

OTTAVIO



The image shows a musical score for a *Suspiratio*, a type of musical cadence. It consists of a single staff for the voice of Ottavio. The lyrics are in Italian and are: "A - A - A - Ad-du, Ro-ma a - a - ad-du, pa-tria, a - a - mi-ci a-mi-ci ad-di - o." The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some rests. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is labeled "OTTAVIO" and "Suspiratio".

譜九、H. Schütz: Ich werde nicht sterben, symphoniae Sacrae II, 1647 (譜例
來源：Heinrich Schütz Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bärenreiter,
Kassel, 1994)

Aposiopesis

mit und half mtr. und half mtr. aus al-len mei-nen

第二類：旋律音型(*figurae melodiae*)

旋律音型主要是一段較長的旋律進行中，所使用的特殊手法。²⁶ 屬於此類型的音型如：以一種級進或是三度上行模進來重複同樣音型的 Climax (譜十) 以及在同音上反覆的 Palilogia (譜十一)，這二個音型就如同說話時加強語氣般，作曲家想要表達重要的想法也會藉由重複來再強調，以音樂中的樂句反覆，突顯了作曲家想要表達的意念或是對歌詞的重視，因此這類音型就常被稱為「激動音型」。激動音型通常就是用於製造音樂的張力或是要特定強調某字句的地方。

譜十、G. Carissimi: Jonas, 'Miserunt ergo sortem' (譜例來源：【Rhetoric and Music】in *The New Grove*, 2001.)

Climax

tol - li - te - re et mit - ti - te in ma - re!

²⁶ 依筆者的看法，屬於次序音型中的 Anabasis、Katabasis 與 Circulatio 三種音型，應較傾向旋律音型的特色。

譜十一、H. Schütz: Geistliche Chormusik, nr.14, swv.382. (譜例來源：
Heinrich Schütz Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bärenreiter,
Kassel, 1994)

The image shows a musical score for a choral piece titled "Palilogia". It consists of five staves, likely representing different vocal parts. The lyrics are in German: "a - ber er ist mitten unter euch ge - tre -". The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines, along with the lyrics written below the staves.

第三類：兼具次序與旋律的音型 (*figurae tam harmoniae quam melodiae*)

Burmeister 分類中為數不多且觀念模糊的第三類裡，唯一讓人較容易理解的兩個音型是 Anaphora 與 Fuga imaginaria。這兩種都是賦格中的主題在各聲部模仿形式，少數有例外。其中 Anaphora (譜十二) 是一種分別在不同聲部交替出現的簡單主題，而 Fuga imaginaria 就是卡農²⁷，兩者的差異在於 Anaphora 的主題比較短小，類似聲部模仿，而 Fuga imaginaria 則主題比較完整，然而時常也是混淆不清的。由此也可以發現，這種類型雖被 Burmeister 歸入兼具次序與旋律的音型的類別中，然而有時特性卻不明顯，因此若單從類別名稱判別，則容易有所誤會。

譜十二、H. Schütz: Freuet euch des ihr Gerchten ; Symphoniarum
sacracum 2a pars (1647) (譜例來源：【Rhetoric and Music】
in *The New Grove*, 2001.)

The image shows a musical score for a choral piece titled "Freuet euch des ihr Gerchten". It consists of five staves, labeled A, T, B, and C. The lyrics are in German: "Sin - get, sin - get, sin - get dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get dem Herrn". The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines, along with the lyrics written below the staves. Brackets labeled "Anaphora I" and "Anaphora II" indicate the repeating melodic phrases in different parts.

²⁷ 卡農所涵蓋的層面與意義很廣，像是嚴格卡農、自由卡農、混和卡農...等等，在此不加以詳述。

雖然 Burmeister 認為 figura 是異於常規的作曲手法，但是有些手法其實並不異於常規，例如上行音型 Anabasis，或是休止符的使用。嚴格來說，若依 Burmeister 的看法，只有確實違反作曲規則或是罕見的手法才能真正算是 figura，像是上行六度跳進的 Exclamatio 或是 Saltus duriusculus 這類的音型。也由於此因，使我們重新思考到底什麼才是 figura？

是否能有一個更貼切的說明？關於此點，Carl Dahlhaus (1928-1989) 曾有這樣的補充：「並非所有違反作曲常規的手法都可稱為 figura，必須有正當理由的特定使用才能算是」²⁸。Dahlhaus 所謂的正當理由，指的是這些違反規則的創作手法，必須有表達歌詞情感的作用。由此思索，更可以讓我們理解到，figura 的真正宗旨，並非在於它是否只是單純的違反作曲規則，而是在於它是否能貼切的反映出歌詞的意義與情感。

一個休止符若只是為了斷句或是換氣之用，就不是 figura，如果是為了表達歌詞中「沉默」、「寂靜」…等字詞的時候，就是 figura。旋律中一個減七度的大跳進，若沒有支持歌詞所有傳達的意念，也是顯得相當突兀，若有歌詞「艱難」、「痛苦」…等字眼支持，就顯得音樂的色彩更加豐富，由此可知，音樂與歌詞相互間的聯繫與否，就決定了 figura 使用上的關鍵，也成為音樂修辭學的主要訴求理念之一。

音樂的傳達，除了透過一般的技法與情感因素的表現外，適時的使用 figura 的特點，來突顯歌詞與音樂之間的聯繫，也能增進音樂的感染力，一位真正的作曲家，必須知道如何善用這樣的關係來傳達出音樂的張力與感動力，相信在相互輝映之餘，更能體會出音樂修辭學所透露出的獨特意涵。

結 語

從以上 Burmeister 的音樂修辭學音型理論來理解巴洛克時代的音樂，呈現出以下幾點意義：

一、巴洛克音樂多元化的推動：音樂修辭學的著作從十七世紀初一直延續到十八世紀末，涵蓋了整個巴洛克時代，使得音樂修辭學成為理解巴洛克時期音樂風格的必要性無法避免。十七世紀的作曲家所追求的，是以一種新的音樂語法來創作。Grout 在西方音樂史中提到：「誠如十七世紀的哲學家們面對舊式思考方式所提出了新解釋，音樂家們展開了新的語彙來表達他們的需求」²⁹，尤其特別強調要表現情感與詮釋歌詞這樣的想

²⁸ Dahlhaus, C.:《音樂的音型論之歷史性》(Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehren), Neuhausen-Stuttgart, 1986, 頁 84。

²⁹ "Just as seventeenth-century philosophers left behind outmoded ways of thinking about the world and proposed new explanations, musicians expanded their vocabulary to meet new expressive needs", Grout, 頁 254。

法，促使作曲家去勇於開發各種可能，就這點來說，Burmeister 的音樂修辭學貢獻良多，Burmeister 將原本在作曲上被禁止或是不常見的音樂動作，賦予字義跟情感上的表達，並藉由理論性的著作將其合理化，這個合理化的結果，豐富了作曲手法的選擇性，也使得巴洛克音樂較之前的音樂呈現更自由與多元化。

二、理論與實踐同時並重：音樂修辭學為音樂分析的發展，提供了一個具體的模式。尤其在音樂與歌詞的關係上。Burmeister 於 1601 年的《音樂的即興創作》中，就曾以分析 Lasso 的經文歌 *In me transierunt* 為例來做說明；Elias Walther 在 1664 年所出版的《音樂論文》（*Dissertatio Musica*）中，同樣也以 Lasso 的作品為分析的藍圖，一直到現代的音樂學者 Arnold Schmitz（1893-1980）在解讀 J. S. Bach 音樂中的圖畫性時，都曾經大膽的假設音樂修辭學為了解十六至十八世紀中的音樂作品的重要憑藉³⁰，雖然說每位音樂學者所探討的層面與切入的點的不盡相同，然而，不可抹滅的突顯了音樂修辭學在分析上的意義，說明了其理論與實際並重的想法。

三、提升器樂曲的詩意化：音樂修辭學的音型手法使用雖然常用於聲樂曲，然，其實也適用於器樂曲。因為音樂修辭學在詮釋歌詞的過程中，除了透過特定的手法展現外，同時也賦予了此一手法的特一含義，這種含義不是明確的，是一種詩意的表現，例如作曲家為了表達沉痛的心情而決定使用半音下行時，就同時也給予了半音下行沉痛的意念，當聽者聽覺以習慣半音下行所引發的沉痛感後，我們可以假設，即使在沒有歌詞的情況之下，當聽者再度聽到半音下行時仍然聯想到到沉痛的意義，甚至進而引發沉痛的心情，這時，音樂本身已脫離具體的描繪，展現出的是一種轉化的詩意感。

音樂修辭學在追求音樂與歌詞聯繫的理念，精神面上反映出巴洛克作曲家們突破傳統作曲手法，力求創新的音樂表現。實際面上，提供了分析字音關係時的一個具體可循的理論基礎與模式，同時也在器樂曲的發展過程中，扮演著導引創作手法的角色，繼而推開到來的古典時期大門。

³⁰ Wilson, 2001, 頁 272。

參考書目

- 王美珠：【音樂理論家 A. M. T. S. Boëthius 的全人教育思想】，出自《關渡音樂學刊》，國立臺北藝術大學音樂學院，臺北，2005。
- Anderson, W.、Mathiesen, T. J.:【Quintilian】，in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- Barbera, A. editor: *Music Theory and Its Sources*, University of Notre Dame press, Indiana, 1990.
- Bartel, D.: *Handbuch der musickalischen Figurenlehre*(音樂的音型理論手冊), Laaber-Verlag, Laaber,1985.
- ,: *Musica Poetica*, University of Nebraska press, Lincoln & London, 1997.
- Bergquist, P. translated by Rivera, B. V.:【Book Reviews: Musical Poetics, by Joachim Burmeister】 in *Journal of Music Theory*, 40:2 [Fall 1996] 347-354.
- Braunschweig, K.:【Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory】in *Acta Musicologica* 73:1 [2001] 45-75.
- Buelow, G. J.:【Affects, theory of the Figures, theory of musical】in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- Bukofzer, M. F.: *Music in the Baroque Era*, W. W. Norton & Company Inc, New York, 1947.
- Burmeister, J. translated by Rivera, B. V.: *Music Poetics*, Yale University press, New Hacen and London, 1993.
- Dahlhaus, C.、Berger, C.:【Eggebrecht】in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- Eggebrecht, H. H.: *Musik im Abendland, Prozesse und Stationen, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*(歐洲音樂，過程與時代，從中世紀到現代),Piper GmbH & Co. KG, München, 1996.
- , 等 :【Ruhnke】in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- Grout, D. J. and Paslica, C. V. *A History of Western Music*, W. W. Norton & Company Inc, New

- York, 2001.
- Henshaw, C.:【Music, Figure and Affection in Baroque Performance】in *The Consort - European Journal of Early Music*, 54 [Summer 1998] 33-42 .
- Krones, H.: 【Musik und Rhetorik】條目 in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (簡稱 MGG , 音樂的歷史與現狀。一般音樂百科全書) , Friedrich Blumer 創立 , 第二全新版由 Ludwug Finscher 編輯出版 , Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar, 1997.
- Palisca, C. V.: *Baroque Music*, Prentice Hall, New Jersey, 1991.
- Richmond, Y. H.:【Rhetoric】in *Encyclopedia Americana* international edition, Scholastic Library Publishing Inc, U.S.A, 2004.
- Ruhnke, M. 、Rivera, B. V.:【Burmeister】in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- Stolba, K. M.: *The Development of Western Music*, McGraw-Hill, New York, 1998.
- Street, A.: 【The Rhetorico-Musical Structure of the Goldberg Variations: Bach's Clavier-Übung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian】in *Music Analysis* 6:1/2 [Mar./July 1987] 89-108.
- Ueding, G. 等 :【Rhetorik】條目 , in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (修辭學歷史辭典) ,G.Ueding 編輯出版 , Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG. Tübingen Bd.1 (1992) ; Bd.7 (2005) .
- Wallon, S.: 【Book Review: M. Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600】in *Revue de Musicologie* 38 [1956] 184 -199.
- West, M. L.: *Ancient Greek Music*, Oxford University press Inc, Oxford, 1992.
- Wilson, B. 等 :【Rhetoric and music】,in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

附錄

Burmeister : 《音樂創作學》 (*Musica poetica*)

Figurae harmoniae (次序的音型)

fuga realis
 metalepsis
 hypallage
 apocope
 noema
 analepsis
 mimesis
 anadiplosis
 symblema
 syncopa/synaeresis
 pleonasmus
 auxesis
 pathopoeia
 hypotyposis
 aposiopesis
 anaploce

Figurae melodiae (旋律的音型)

parembole
 palilogia
 climax
 parrhesia
 hyperbole
 hypobole

Figurae tam harmoniae quam melodia (兼具次序與旋律的音型)

congeries/synathroismus
 faux bourdon/
 simul procedentia
 anaphora
 fuga imaginaria

臺語《聖詩》中的「世界音樂」初探

江玉玲

摘要

從 1865 年起算，西洋基督新教音樂傳來臺灣，已有 140 年歷史，這期間的新教音樂，也從早期以英美聖詩為主體，到現在有以東南亞各國音樂，做為旋律歌詞題材的多元發展。本文主旨在於探討新教再度入臺最初百年期間(1865-1965)，詩歌吟頌內容的世界音樂元素。

藉著錄音技術的發明與改進，「世界音樂」的議題，自上個世紀盛行於美國之後，各國陸續展開對西歐以外地區音樂的好奇與探索。若以世界音樂為視野的主體，重新回顧臺灣基督新教的詩歌內容，不難發現，其實在基督新教音樂傳來臺灣的初期，旋律與歌詞的來源，就已經很「世界」了。在這些傳統歐美基督新教音樂中，除了普遍流傳的英、美詩歌之外，來源還包括瑞士旋律、荷蘭傳統音樂、愛爾蘭古調、蘇格蘭傳統音樂、波蘭聖誕頌歌、希伯來旋律、印度歌調，及蓋爾(Gaelic)詩篇等等。

過去在研究臺灣基督新教音樂時，直覺的以文本提及的詩歌來源為統計基數，測定臺灣基督新教詩歌多來自「歐美」。實質上不僅「歐」、「美」音樂隔洋相對；其次，即便是源於「歐」者，也各有各的細部特色。本文首先將探討世界音樂的界定，與其在基督新教的應用，並針對以上提及的各區域詩歌，探討其起源與發展，以及它們在臺灣基督新教音樂中的應用。

關鍵詞：基督教音樂；聖詩；世界音樂；傳統音樂；流行音樂

The Preliminary Investigation of “World Music” In Taiwanese Church Hymnal Sèng Si

Dr. CHIANG Yu-Ring

Assistant Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Since 1865, Western Protestant Church Music has been disseminated in Taiwan for 140 years. In this period, melodies, words and themes of the music have been transferred from the early British and American Hymnal body to up-to-date all kinds of music in Southeast Asian countries. The purpose of this paper is to discuss the world musical elements of Church Singing from 1865 to 1965, the first hundred years after Christian introduced to Taiwan.

Through the inventive and advanced techniques in recording, issue on “World Music” has been widely explored in those areas outside Western Europe due to people’s curiosity after its popularity in the United States in 20th century. If we take this World Music as main body to review the contents of Christian Psalm in Taiwan, you can easily find that the sources of the melodies and words can be regarded as “World Music” already when its reach to Taiwan in the early time. In addition to the trend of British and American Psalms, traditional Protestant Church Music in Europe and America is composed of the sources from Swiss Melody, Dutch traditional music, Irish traditional music, Scottish traditional music, Old Polish Carol, Hebrew melody, Indian Air and Gaelic Psalm and so on.

In the past, while studying Christian music in Taiwan, we simply take the sources of Church Hymnal, mentioned in this paper, as statistic index, and indicate the Christian Psalm in Taiwan stemmed from Europe and America the most. However, music in these two areas is geographically

apart by an ocean; moreover, if the music were rooted from Europe, all sorts of European details and features should be concluded. In this paper, we would like to define the scope of World Music and its applications in Christian in Taiwan in the very beginning, and then focus on the Psalms said in the above areas, discuss their sources and development, as well as their applications in Christian music in Taiwan.

Keywords: Christian music, Hymnal, World music, Traditional music, Pop music

一、楔子

2002年，臺灣基督長老教會總會「聖詩委員會」編訂了一本廣為長老教會傳唱的臺語詩歌集《世紀新聖詩》¹。從1964年以來，長老教會近40年沒有新的公用詩歌集出版。《世紀新聖詩》收錄的130首詩歌裡，除了英語「主流教派」聖詩外，也引用了三十多國的詩歌，包括亞洲的印度、印尼、泰國、馬來西亞、菲律賓、孟加拉、巴基斯坦、斯里蘭卡、中國、韓國、日本、新加坡；澳洲的紐西蘭；非洲的南非、辛巴威、奈幾利亞；中南美洲的巴拿馬、阿根廷、亞買加、巴西，以及歐洲的羅馬尼亞、法國、奧地利等。在「全球化」(Globalization)的口號聲中，世界各地詩歌在聖詩中的應用，儼然是未來詩歌集出版的取材導向之一。為了不再像過去的傳統聖詩，一味以「歐」、「美」聖詩為編輯主要來源，除了「本地」聖詩外，儘量以「世界各地」詩歌為取材對象的趨勢，顯而易見。不過所謂世界各地詩歌，商業市場上「世界流行音樂」，及學術界認定的「世界民族音樂」或「世界傳統音樂」，還是有很大的差別。「世界」與「音樂」的結合，內容定義很廣泛。

二、商業市場上的「世界音樂」

在1987年解嚴之前的年代，剛從學校畢業，帶著初學幾年的企管知識，夢想能建造一棟「音樂大樓」，多角化經營，大樓中包含「音樂百貨公司」數層，各樓層的安排分別有流行音樂、西洋古典、中國音樂(那時還不流行「臺灣音樂」、還有一層供音樂演出的「音樂廳」、一層「視聽圖書館」、一層做為音樂出版中心(製作出版各類音樂出版品)，及一層音樂會議廳(供音樂講演之用)。當年誠品書店還在仁愛路圓環的雙聖冰淇淋隔壁，沒有分店。高檔的音樂書籍，在它的地下室可以意外的搜刮到幾本。兩三年後到維也納奧地利，走進市中心瑪莉亞街上的唱片大賣場 *Virgin Megastore* ²，已經有數年前那個夢想的雛形，一樓是流行音樂中心，二樓是古典音樂部門，偶爾還提供奧地利國家廣播公司(ORF)的現場連線活動場地，配合活動還有一系列的出版品展示販售。十幾年下來，這樣的「音樂百貨公司」在臺灣已逐漸到處都是，公園路旁的玫瑰唱片行就是這個模型，更別說是令人難忘的 Tower

¹ 臺灣基督長老教會音樂委員會，《世紀新聖詩》(附3CDs)，臺南：人光，2002。另有駱維道，林怡娟著，《世紀新聖詩導唱》，臺南：臺南神學院基金會教會音樂教育研究中心，[2003](本文中用四角括號[]，依照文獻學用法，皆用來表示筆者的補充)。

² 1992年各地「唱片大賣場」興起之際，臺北西門町的 Tower 在元月開幕。這一年，崛起於倫敦的維京音樂集團以十億美元天價賣給 EMI 後，配合 EMI 的銷售管道，迅速在唱片賣場串紅(維京官方資料：<http://www.virgin.com/aboutvirgin/allaboutvirgin/thewholestory>)。繼 2004 年 2 月中旬美國 Tower 宣布破產後，這間縱橫維也納唱片行十數年的 Megastore，也於 2004 年 8 月 2 日宣告倒閉(參見相關日期當地報紙)。

過去式。這些音樂量販店銷售的音樂項目，也從上述的流行音樂、西洋古典、中國音樂，擴充或延展到臺灣音樂、東洋音樂、宗教音樂、世界音樂。這裡，看到了市場上的「世界音樂」(World Music)，這是十多年來唱片行的「新興」音樂類別。這些發展無疑的，是1988年《告示牌》雜誌(Billboard)開始頒發「世界音樂獎」(World Music Award)以來的莫大催化劑，「世界流行音樂」的發行管道，已得到進一步的肯定。

現今各界談論「世界音樂」的角度是各說各話，2001年新版(或及時更新的網路版)葛洛夫音樂辭典(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)中，尚未為它設立專章；新興的維基網路百科(*Wikipedia*)倒是有這個條目，英文維基於2001年6月加入〈World music〉的條目，從Pop music開始談，五年下來，現在較定型的版本，則從1987年之後開始詳述，並將1987年6月29日訂為World music這個名詞的生日³。德文維基2002年11月加入這個話題後，則從1960年的爵士樂(Jazz)及民間音樂(Volksmusik)做為討論「世界音樂」的起點。⁴

三、學院派的「世界音樂」

東吳大學音樂學系自三年前(2002)開始，首度在大學部開設了「世界音樂」的課程。因為它是91學年度起，中等學校師資培育「藝術與人文」領域裡，專門科目的教育部定必修課之一⁵。向來以「西洋古典藝術音樂」為主要教學導向的東吳大學音樂學系，也得「順應潮流」的開這門課。來上課的學生們，拋出的一連串疑問是：什麼是世界音樂？是流行的？還是傳統的？一般普通唱片行買到的世界音樂大多是「世界流行音樂」，而專門一點的，例如「大大樹的音樂世界」，或許可以買到「蓋爾音樂」(Gaelic Music)⁶、吐瓦「呼麥」(Xoomei)，或者阿爾卑斯山的Yodel音樂等「世界民族音樂」。一般入門聽眾最常聽到的「世界音樂」，與學術界鑽研的「世界音樂」差距甚遠。到底「世界音樂」的界定何在？市場可聞的「世界流行音樂」類型，與學術界標榜的「世界民族音樂」又有何差別？

探討「世界音樂」的發跡，可以追溯自十五世紀的哥倫布發現新大陸、遠及蒙古西征或十字軍東征時的東西文化交匯，甚至更早可以從西元六、七世紀時中國隋唐的胡樂談起。

³ http://en.wikipedia.org/wiki/World_music (Accessed: 2005/5/25), last modified 07:48, 19 Apr 2005.

⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Weltmusik> (Accessed: 2005/5/25), zuletzt geändert um 21:43, 21. Mai 2005.

⁵ 教育部，〈國民中學九年一貫課程藝術與人文學習領域任教專門科目認定參考原則及內涵，九十一年七月九日台(九一)師(三)字第九一〇九六二〇七號函〉，《中等教育司資訊網》，http://www.edu.tw/EDU_WEB/EDU_MGT/HIGH-SCHOOL/EDU2359001/main/docs/2-2-5.doc (Accessed: 2005/5/25) (第9-10頁)。

⁶ 蓋爾語(Gaelic)是印歐語系下的凱爾特族(Celtic)用語之一。除蓋爾語外，凱爾特族群的語言還包括威爾斯語(Welsh)及愛爾蘭語(愛爾蘭語)等。

這些是從實際上的音樂交流來看「世界音樂」的發展。1750年之前，把音樂當作一門科學來研究，只出現在少數的音樂手稿中，例如1321年穆里斯(Johannes de Muris, c.1290-1344)的《音樂藝術注解》(*Notitia artis musicae*)，或是列日(Jacobus of Liège, c.1260-1330)於1330年之前就已完成的七冊名著《音樂寫真》(*Speculum musicae*)⁷。而早期西方音樂裡，也有以東方素材做的曲子，例如1672年在柏林由穆勒(Andreas Müller, c.1630-1694)根據耶穌會教士基歇爾(Athanasius Kircher, 1601-1680)《中國圖說》⁸(*China Monumentis*)中的「大秦景教流行中國碑」碑文所出版的拉丁文樂曲。⁹

就音樂史觀與其探討的內容而言，1877年愛迪生發明留聲機這件事，讓西方世界擺脫「音樂」只探討「古典藝術音樂」的窠臼，對「世界音樂」的影響與發展，產生了推波助瀾的功效。十九世紀末二十世紀初，一連串的音樂採錄，提供了非商業性質的音樂市場，對其他地區音樂的認識，甚至刺激聽眾對古典藝術音樂以外的流行音樂、民間音樂，有進一步需求。1999年列入UNESCO世界文化遺產(World heritage)的柏林「有聲資料檔案庫」(Berliner Phonogramm-Archiv)，就收集了1890年代最古老的愛迪生錄音¹⁰。百年下來，談音樂，已不再只談西方音樂，更不再僅止於西洋古典藝術音樂。

針對「世界」與「音樂」的結合，史頓富(Carl Stumpf, 1848-1936)跟洪波斯特(Erich M. von Hornbostel, 1877-1935)從心理學及音響學的角度出發，以上述史頓富1893年創立的柏林「有聲資料檔案庫」為後盾，加上1919年薩赫斯(Curt Sachs, 1881-1959)擔任柏林樂器博物館館長期間的研究收集，「世界」領域的擴充，「音樂」視野的延展，西方人對非主流音樂的傾聽，已從單純的好奇，演進到用各式科學方法加以「比較」¹¹。如同地球人(西方古典音樂)見到外星人(非西方古典音樂)一樣，欲將其開刀之、解剖之、分析之。除了上述二〇年代的心理學、音響學、樂器學外，三〇年代興起以社會學的角度來討論

⁷ 音樂史的歷史編纂學(Historiography)已然成為音樂研究的方法論總集。Glenn Stanley, "Historiography", *Grove Music Online*. (Accessed: 2005/5/24). <http://www.grovemusic.com>

⁸ Athanasius Kircher, *China Monumentis, qua Sacris quæ Profanis, Nec non variis Naturæ & Artis spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis Illustrata, Auspiciis Leopoldi Primi, Roman Imper. Semper Augusti, Munificentissimi Mæcenatis*. 1667. 奧地利國家圖書館(ÖNB), 索書號: 65.O.16. °

⁹ Athanasius Kircher, *Monumenti sinici, quod anno domini 1625 terris in ipsa China erutum, seculo vero octavo Sinice, ac partim Syriace, in Saxo perscriptum esse* (etc.) (Berolini: Rungiana 1672). 奧地利國家圖書館(ÖNB), 索書號: 65.T.52.Adl. °

¹⁰ 1890年代，美國興起北美印地安音樂的採錄，這些早期的錄音，後來都存放在柏林的「有聲資料檔案庫」。Artur Simon, "Die Musik ist hier überaus reich: Älteste Tondokumente der Kulturen der Welt: das Berliner Phonogramm-Archiv", *UNESCO heute online*. Online-Magazin der Deutschen UNESCO-Kommission. Ausgabe 2, Feb. 2002. <http://www.unesco-heute.de/202/simon.htm> (Accessed: 2005/5/24).

¹¹ 五〇年代，在昆斯特(Jaap Kunst, 1891-1960)未提出「民族音樂學」(Ethnomusicology)的名詞前，德奧地區即以「比較音樂學」(Vergleichende Musikwissenschaft)稱之，對象僅限於「西洋古典藝術音樂」以外的音樂，此時歐洲的西洋古典藝術音樂，仍是「高貴無可比擬」的。Jaap Kunst, *Musicologica*. Amsterdam, 1950. °

音樂¹²，三〇年代末期則加入民族學(Völkerkunde)¹³。五〇年代至今，以民族學來討論音樂，也替數十年來的「民族音樂學」(Ethnomusicology)研究奠下基礎。不過，跟二十世紀歷史學走向雷同的是，它的研究層面，也從「整體性」趨向「區域整體性」。¹⁴

目前學界保守派仍將「世界音樂」視為「民族音樂學」的分支，既然葛洛夫音樂百科還不願承認它的獨立存在，想從學界認識「世界音樂」的入門者，還是要從「民族音樂學」著手。於是討論世界音樂的起源，就回溯到1953年美國康州衛斯里安大學(Wesleyan University, Connecticut)馬卡勒斯特教授(David Park McAllester, 1916年生)以北美印地安音樂為教材開始¹⁵。1958年胡德(Mantle Hood, 1918年生)在UCLA開設甘美朗課程(Gamelan performance program)¹⁶，它被視為西方教育界「發現音樂新大陸」的起點¹⁷，原本不入流的「世界」音樂，開始在學院教育燃起被探求的熱火。音樂不再僅止限於「1700-1900年間歐洲四小國的產品」。¹⁸

事實上，以「歐洲」跟「非歐洲」的地域觀念來劃分音樂的類別，已經過時¹⁹，不僅過時，2004年德國新出版的《音樂學的分類及樂種觀念》中，打破地域觀，將音樂以文化學(Kulturwissenschaft)的角度，分成「藝術音樂」、「流行音樂」及「民間音樂」三類²⁰。過去「藝

¹² 當時的話題還僅限西洋古典藝術音樂。1941年阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)從社會學角度討論流行音樂時，才算真正朝向音樂社會學發展。Max Weber, "Pentatonik", *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München, 1921。網路版全文：<http://www.textlog.de/2303.html> (Accessed: 2005/5/24)。此外參考T.W. Adorno and G. Simpson, "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, ix (1941), 17-48。

¹³ 1929年昆斯特即以民族學研究印尼音樂。Jaap Kunst with R.M.A. Koesoemadinata, 'Een en ander over pélog en sléndro', *Tijdschrift voor Indische taal-, land- en volkenkunde*, lxix (1929), p.320-52。

¹⁴ 張隆志，〈期待台灣研究與年鑑史學的嶄新對話：從「東台灣世界的構成」一文談起〉《東台灣研究》第2期(1997年12月)，頁51-66。鄭仰恩，〈試論臺灣本土歷史神學研究的走向〉，《臺灣神學論刊》22(2002)，臺北：臺灣神學院，頁20。

¹⁵ 主要研究卡曼奇族與納瓦火族音樂(Comanche and Navajo music)。馬氏於1940-1950年代錄製的個人收藏。成為該校「世界音樂文獻」(The World Music Archive)的基礎。<http://www.wesleyan.edu/libr/srhome/srwma.htm> (Accessed: 2005/5/25)。

¹⁶ 在大戰期間，昆斯特曾花15年的時間，長期在印尼做田野調查。胡德是昆斯特在荷蘭阿姆斯特丹大學的學生，博士論文寫的是關於爪哇音樂體系的研究(1954)。2002年12月9日胡德獲印尼外交部頒「美國印尼協會獎」(USINDO Award)。Thuy Nguyen, "Mantle Hood Receives USINDO Award", *The UCLA International Institute Website*, Published on: 2002/12/9. <http://www.international.ucla.edu/article.asp?parentid=2097> (Accessed: 2005/5/24)。Giovanni Giuriati, "Mantle Hood", *Grove Music Online*. (Accessed: 2005/5/24). <http://www.grovemusic.com>。Rogier Starreveld, "Jaap Kunst", *The Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. ed. by Stanley Sadie. London, 1980. vol. 10, p. 307-309。

¹⁷ 韓國鎮，〈世界音樂的形成與意義〉，《中國民族音樂學會會訊》第八期，臺北，1992。頁15-16。

¹⁸ "We're learning that music is more than just the output of four small European countries between 1700 and 1900"。出自搖滾樂團鼓手Mickey Hart之語。Greg Kot, "Sticks and Tones: Master Drummers Unveil a World of Fascinating Rhythms", *Chicago Tribune-Tempo* [Magazine], 1991/11/28, Section 5, p. 6。

¹⁹ 具有640年歷史的奧地利維也納大學，在2002年音樂學系的學制大修正中，已打破過去實行數十年的「歷史音樂學」(專研「歐洲藝術音樂」)及「比較系統音樂學」(專研非「歐洲藝術音樂」)二分法，將音樂研究的類別，依照該系的師資設備及未來發展方向，分成「歐洲藝術音樂」、「非歐洲音樂」、「流行音樂」、「音樂斷代史」、「樂器—音響一感知」、「作曲、改編、分析」、「文獻學與文獻評論」，以及「科學理論與音樂哲學」八大領域。

²⁰ 即Kunstmusik, Populärmusik, Volksmusik。參考Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Olms, 2004, 頁150。

術音樂」主導的年代，音樂內容只談「藝術音樂」與「非藝術音樂」。現在更進一步將「非藝術音樂」再分成「流行音樂」跟「民間音樂」。不過平心而論，這個分類法有待商榷，因為藝術音樂本身，也可能是流行音樂，史特勞斯家族譜寫的圓舞曲，當年就以流行音樂起家。到底「藝術」的標準何在？南管是民間音樂，卻也是「民間藝術音樂」。在世界音樂的類別中，用音樂的「藝術」與否來界定，顯然還是行不通。

四、世界音樂中的「傳統」

從「傳統音樂」(traditional music)的角度來探討世界音樂，以葛洛夫音樂百科的條目〈歐洲傳統音樂〉為例，教人自己去「依各國名稱查詢」²¹。國際傳統音樂學會(ICTM, International Council for Traditional Music)²²，則認定「傳統音樂」的範圍包括「所有國族的民間、流行、古典、城市音樂，及舞曲」²³。五〇年代將「傳統音樂」與「民間音樂」畫上等號的誤解，在該學會從1947年「國際民間音樂學會」，至1981年更名為「國際傳統音樂學會」的過程中，得以澄清：傳統不再限於「民間」，它以音樂源流及功能而論，涵蓋了所有的階層。

不過「傳統音樂」是不能以時間空間來界定的。ICTM定義中的「所有國族」仍是個會引起紛擾的爭議點。風笛並非原就屬於「蘇格蘭高地傳統」的，蘇格蘭許多傳統源自愛爾蘭，十五世紀前蘇格蘭西北區及各島的傳統音樂，曾歷經千年的時間完全「愛爾蘭化」，以豎琴為傳統樂器，而非風笛²⁴。以風笛音樂為傳統器樂，甚至是1707年蘇格蘭與英格蘭議會合併後，「發明」出來的傳統²⁵。以「中國音樂」為臺灣傳統音樂，是十七世紀明鄭之後才有的事，也是二戰後至解嚴前的威權時代特別被強調的。即便解嚴後提倡「臺灣原住民音樂」的研究，誰又能武斷的說，只以1943年黑澤隆朝才對泰雅族音樂《腰舞》做的點狀調查，就判定它絕對屬於泰雅族音樂？傳統可以是昨天才開始的，傳統可以是發明出來的，傳統會遷移²⁶，傳

²¹ "under separate country headings". James Porter, "traditional music of Europe", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed: 2005/5/29), <http://www.grovemusic.com>.

²² 1981年之前舊稱 IFMC，即「國際民間音樂學會」(International Folk Music Council)。1947年由英國作曲家馮威廉斯(Vaughan Williams, 1872-1958)出任首屆會長，其後繼任會長的包括荷蘭的昆斯特、匈牙利作曲家高大宜(Zoltán Kodály, 1882-1967)。1987年後隸屬於 UNESCO。Maud Karpeles and Dieter Christensen, "International Council for Traditional Music", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed: 2005/5/24), <http://www.grovemusic.com>

²³ "traditional music, including folk, popular, classical and urban music, and dance of all countries"。在此將 countries(鄉村、國家)解讀成「國族」。ICTM 網站：<http://www.ethnomusic.ucla.edu/ICTM/about.php>

²⁴ John Bannerman, "The Lordship of the Isles", *Scottish Society in the Fifteenth Century*, Jennifer M. Brown, ed. London: Edward Arnold Publishers, Ltd, 1977. p. 209-240.

²⁵ 1707年至1998年，蘇格蘭失去政治自主權期間所發明出來的傳統，還包括「花格子呢蘇格蘭裙」及「蘇格蘭族氏圖案」等。Eric Hobsbawm etc. (ed.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, chap. 2. 中譯本：霍布斯邦等著，陳思仁等譯，《被發明的傳統》。台北市：貓頭鷹出版。2002。

²⁶ 吳榮順近年有計畫的為原住民音樂做的「共時性」(synchronic view)及「歷時性」(diachronic view)調查，結合過去歷史音樂學及民族音樂學各自依據的研究方式，以驗證原住民音樂的時空演進，即為一例。

統也可以透過文化互滲(acculturation)而併變²⁷。因此臺語《聖詩》中許多被認定為傳統曲調的旋律，例如「平埔調」、「木柵調」等，都有續論的空間。

五、聖詩中的世界音樂

在聖詩中納入本地以外其他世界各國的詩歌，是十多年來許多國家編纂聖詩的趨勢，也是各國聖詩編輯者「放眼世界」的具體實踐。1994年德國新編聖詩 *Evangelisches Gesangbuch*²⁸，收錄 683 首詩歌中，一向保守的德語聖詩，破例的大量引用了非德語系的詩歌，除了英美聖詩外，加入了匈牙利、波蘭、烏克蘭、捷克、羅馬尼亞、希臘、以色列、希伯萊、坦尚尼亞、辛巴威等地的詩歌，甚至還收錄了一首「中國」旋律，旋律來源標示為「來自中國的寺廟歌曲」(nach einem Tempelgesang aus China，圖 1)，英語譯為 Buddhist Chant，它就是 1964 年版臺語《聖詩》第 244 首使用的旋律「普陀調」(圖 2)²⁹。

Auf und macht die Herzen weit
 eu - ren Mund zum Lob he - reit!
 Got - tes Gü - te, Got - tes Treu -
 sind an je - dem Mor - gen neu.

Das Lied ist nach einem Tempelgesang aus China.
 Text: Strophen 126 Johann Christoph Lampe (1741/1765 nach dem einstimmigen
 Lied, es wird in folgendem Maße von 1811 bis 1822;
 Strophen 1) 1. Hermann Kormaner 1877
 Melodie nach einem Tempelgesang aus China

圖 1：德國聖詩 *Evangelisches Gesangbuch* 1994 年版第 454 首

咱人自己詳細問，那過多多到不盡。
 Lán lâng ka-kì siông-sè mng. Chōe-kōa chōe-chōe kán bōe sng.
 關手臂月與心行，時時遵遵天命命。
 Kha, chhiū, chhiū, khek kap sim-bang, Si-si ai-khek Thi* bang-leng.

圖 2：臺語《聖詩》1964 年版第 244 首

早在 1914 年廈門版《養心神詩》中，就出現了這個旋律(圖 3)，它的使用，甚至可以推至更早的 1897 年版廈門《養心神詩》³⁰。歌詞套的是 1871 年版《養心神詩》中，由打馬字

²⁷ Burno Nettl, "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts", *Ethnomusicology*, xxii (1978), p. 123-136. Bruno Nettl, "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, lviii (1986), p.360-373.


²⁸ 本文引用 1996 年 Stuttgart 版。Evangelischen Presseverband für Bayern e.V., *Evangelisches Gesangbuch* 1994. *Ausgabe für die evangelische Landeskirche in Württemberg*. Stuttgart, 1996.

²⁹ 《普天頌讚》(1977)第 228 首，信義會《頌主聖詩新版》(1994)第 213 首。

³⁰ 有關 1897 版及 1914 版《養心神詩》關聯，請參考江玉玲，《聖詩歌：臺灣第一本教會聖詩的歷史溯源》，臺北：臺灣基督教文藝出版社，2004，頁 69。

牧師 (John van Nest Talmage, 1819-1892) 所寫的〈咱人自己詳細問〉 (Lán lâng ka-kī siông-sè mńg)³¹。

BUDDHIST CHANT 75.



65.

I Lán lâng ka-kī siông-sè tńg.
Ché-koa ché-ché kau bōe sng.
Chhiú, kha, chhiú, bát, kap sim-heng.
Si-si úi-kéh thī⁶ bēng-leng.

圖 3：1914 年版《養心神詩》第 65 首第一段歌詞，以廈腔羅馬字寫成

1997 年因應在英國 York 舉辦的「國際聖詩學會議」 (1997 International Hymnological Joint Conference)，出版的共用詩歌本 *UNISONO*，副標就是「基督教界普世多語聖詩」 (德語：*Ökumenische mehrsprachige Lieder der Christenheit*，英語：*A multilingual book of ecumenical hymns*)。不只取材自各國聖詩，甚至以 16 國的語言編輯，並且強調每一首詩歌在吟唱時，來自各國的會眾，以個人熟悉的語言，可依標示「同時」使用不同語言唱這些歌 (圖 4)。

³¹ 這個旋律又名 SHANGHAI。臺灣 1900 年出版的第一本教會聖詩《聖詩歌》第 50 首用的也是打馬字的詞，但不確定當時是否已經用「普陀調」來唱。相關資料參考江玉玲，《聖詩歌》同上，頁 272。

61 1 PSALM 46
EIN FESTE BURG
 D. F. S.
 Martin Luther 1529

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute
 C'est un rem-part que nous Dieu, une citadin
 Vårt fästes äll nöd är Gud, och skulet

Weh und Weh, fen, et hilf uns frei aus aller
 cible ar-nous-re-ue de fen-seur vic-ri-er
 her-gen räm-na och vack-la ner i ha-vets

Nol, die uns jetzt hat be-trof-fen, Der all-
 est une ai-de prompte et ra-re, Sa-tan-
 djup Guds ri-ke kan ej bi-va, Den Lug-

bo-se Feind, mit Ernst er's jetzt meinet;
 con-re nous-re-dieu-bie coups;
 lö-se snart står fram up-pen bart.

großMacht und viel List sein grausam Rüstung ist, Auf
 en vain sa fu-nour vete e-bren-fer nos e-ars, Dieu
 Han är re-dean här, ty mäktig är fö-re rätt, og

Erd ist nicht seins-glei-chen
 ri-de sa-ju-res.
 mång-as kür-lek häll-are.

61 2 PSALM 46
EIN FESTE BURG
 NL. E. H. SP.
 Martin Luther 1529

Ein feste burght is on-zu-God, een waf die't
 A mighty fortress is our God, a sword and
 Le-tus-vat-a-mis-te-rünk, de-fer-ve
 Cit-sil-ia suerte es nre-stra-Diok, de-fer-ve

kwood sal ke-re-nen, zijn star-ke arm hovdi nui-ten
 dield vör-ta-rius, die breaks the cruck op-pren-son's
 rünk es paj-zrünk, Ho-er-ve-lünk, xi-er-ke-
 buen es-cu-do, con-su-po-der-nis-ü-ten

shot, wie sich niet kan ver-se-ren, De vorst-
 and and ugens sal-va-ten glo-riosa, The old-
 nink! Az-er-a-mi-ol-ta-munk, Az-os-
 ra-en-to-do-trance-a-gu-do, Con-fu-ri-ax

van het kwaar, de soets rij-and skat
 e-ri-fer, swom zo broek us vroe-
 con-leu-seg most is til-döz meg.
 con-a-fön-a-creat-nis, So-ten

ge-hur-nast int veld, in list en in ge-welk kan
 with deoud ruff tou wucht he vrom him self in gheit, Du
 Nagy-a-se-re-ge, Csa-laud-sig fegy-re-re-tines
 Péc-urnas de-ja-ver-a-sta, gron-po-der-cual

geen hem e-ve-na-ren,
 earth he-bis-no-e-qual
 i-lyentob-a-fel-dün,
 di-in hay-en-in-tie-ra.

圖 4：UNISONO 第 61 首

馬丁路德著名的〈堅固保障歌〉(Ein Feste Burg, 臺語版：上帝是咱安全要塞)

會眾可同時以七國語言(德、法、瑞典、荷、英、匈、西班牙)唱這首歌

同樣在 1997 年，由日本基督教團讚美歌委員會編輯的《讚美歌 21》，也選用了許多英美聖詩以外的詩歌，包括荷蘭、芬蘭、瑞典、丹麥、西班牙、葡萄牙、斯洛伐克、希臘、菲律賓、韓國等地的聖詩。

回顧 1964 年編纂的臺語《聖詩》，其中收錄的非「英美主流教派」聖詩，名義上已經包括瑞士旋律、荷蘭傳統音樂、愛爾蘭古調、蘇格蘭傳統音樂、波蘭聖誕頌歌、希伯來旋律、印度歌調，及蓋爾(Gaelic)詩篇。這些詩歌，精神上儼然已經悄悄的納入了廣義「世界音樂」的素材，提供會眾參與世界音樂吟唱的機會。聖詩取用世界各地音樂的素材譜寫，可細分為歌詞、曲調兩方面來探討。以下僅以曲調為主題，就上述 1964 版《聖詩》提及的各地音樂素材，探討這些旋律的來源，細數 40 年前臺語《聖詩》中名義上與精神上的「世界音樂」

雛型。

六、1964 年版臺語《聖詩》中的實例

綜觀 1964 年版臺語《聖詩》，除本地詩歌外，可以摘錄出幾首聖詩旋律，來探討它們的來源。

(一) 瑞士旋律 (Swiss Melody)

1964 版臺語《聖詩》以 SWISS MELODY³² 的旋律來唱〈耶穌尊名入我耳孔〉。在圖 5 右上角作曲家出處中，記上一筆「Buerle」，這可能是「Beuerle」的筆誤。旋律早在 1914 年的廈門《養心神詩》中就已經使用(圖 6)。

耶穌尊名入我耳孔 **151B**

THE NAME OF JESUS IS SO SWEET

SWISS MELODY BUERLE
8 6 8 6

耶 穌 尊 名 入 我 耳 孔， 如
樂 和 諧 的 聲， 讚 美 祿 名 傳
主 愛 疼， 使 天 與 地 權 威。

圖 5：臺語《聖詩》1964 版第 151B 首

³² 本文中的以全字大寫字母表示旋律名稱，即聖詩學通稱的「調名」(tunes name)。

SWISS MELODY. 8. 6.

20.

Iá-sò chun miá jip gín hi-khang.
 Ná gá-k hó-hái é sia?
 I miá o-ló á-ni é tóng,
 Hā-thi³ kap tōo lóng thia³.

圖 6：1914 年版《養心神詩》第 20 首附第一段歌詞廈腔羅馬字

這首旋律曾出現在一本瑞士詩歌集 *Liederkranz* 中 (1879、8th ed., 1890 蘇黎世出版, 58th ed., 1927 巴塞爾再版, 圖 7), 當時是配合一首署名巴斯 (Dr. Barth, 圖 7 右下角) 所做的朝聖之歌〈來自遠方的朝聖者返回他的家鄉〉(Der Pilger aus der Ferne zieht seiner Heimat zu) 來唱, 右上角該曲的作曲家, 被註記為「Beuerle」(圖 7 右上角)³³。

Beuerle.

163.

Der Pil - ger aus der Fer - ne zieht
 sei - ner Hei - mat zu. Dort leuch - ten sei - ne
 Ster - ne, Dort sucht er sei - ne Ruh.

圖 7：Liederkranz (1927 年版第 163 首)

³³ 請參考江玉玲,《聖詩歌》,頁 194-196。

在朱利安(John Julian, 1839-1913)著名的聖詩學辭典中(*Dictionary of Hymnology*)確實可以查到一個名為 Christian Gottlob Barth 的人³⁴, 1799 年生於斯圖加特(Stuttgart), 1862 年逝於卡夫(Calw, 位於 Württemberg 附近)。他於 1838 年獲得 Greifswald 大學博士學位, 曾任宣教師, 並擔任 Möttlingen 的牧師, 且做了許多聖詩, 在巴塞爾宣道會成立二十週年時, 曾為之寫下一首紀念詩歌〈牧人, 夜已消逝〉(Hütter, ist die Nacht verschwunden, 1835)。至於「Beuerle」這個字, 來自於「Bur」或者「Bauer」(農夫), 作曲家應該出身於德國南部的施瓦本地區(Schwaebisch, 現在的 Baden-Württemberg 一帶), 而非瑞士。因為瑞士地區的用語應該是「Buerli」或者「Buehrli」, 而非「Beuerle」³⁵。根據這個調查可知, 繼續追溯旋律的確實來源, 可能要從德國南部的施瓦本地區方言著手。圖 5 這首臺語聖詩的旋律, 在瑞士歌集中可以找到, 也許當年編纂的傳教士手中剛好有這本歌集, 或同旋律相關歌集, 但是顯然它的真正來源, 並非瑞士, 而是南德。

(二)荷蘭傳統音樂 (Dutch traditional)

The image shows a musical score for hymn 136, titled 'IN BABILONE' (IN BABILONE). The score is written in a traditional Dutch style with a treble and bass clef. The lyrics are provided in both Chinese and English. The Chinese lyrics are: 請看救主, 榮耀君王, 攻破別敵, 大得勝, 丹靈旗, 光彩輝煌, 一面上高到天堂, 請聽天使, 響聲吟詩, 昭報惡, 匪敵, 天門, 大開高, 高無記, 歡迎諸, 天君下。 The English lyrics are: PLEASE SEE THE CONQUEROR MOUNTS IN TRIUMPH, THE DANING FLAG, GLORIOUS AND BRIGHT, ONE SIDE HIGH TO HEAVEN, PLEASE LISTEN TO THE ANGELS' VOICES, SINGING POEMS, REPORTING THE EVIL ENEMY, THE HEAVENLY GATES OPEN HIGH, HIGHLY RECORDED, WELCOME TO THE HEAVENLY KINGDOM.

圖 8：1964 版臺語《聖詩》第 136 首

1964 版臺語《聖詩》第 136 首使用的旋律 IN BABILONE(圖 8)是由作曲家馮威廉斯(Ralph Vaughan Williams, 1872-1958)編輯英國聖公會 1906 年版聖詩 *English Hymnal* 時, 編

³⁴ James Mearns, "Christian Gottlob Barth", *Dictionary of Hymnology*, p. 115-116.

³⁵ 江玉玲, 《聖詩歌》, 頁 194。

輯荷蘭曲調而來，它透過美國聖公會聖詩 *The Hymnal* 的 1916、1940 及 1982 版不斷沿用而聞名。馮威廉斯自 1903 年起不斷大量收集民間音樂，並將之成爲作曲的素材³⁶。這首 IN BABILONE 是他取材自荷蘭十八世紀初在阿姆斯特丹出版的一本名叫《新舊荷蘭農家歌曲與鄉村舞蹈》(*Oude en nieuwe Hollantse Boeren lietjes en Contredansen*) 中的旋律³⁷。問題是，它雖取材自荷蘭 1700 年左右的歌集，不過翻開十七、八世紀交替荷蘭史發生的諸多事件裡，威廉三世的母親是英國公主，而神聖羅馬帝國跟奧地利哈布斯堡家族在荷蘭的複雜姻親關係，以及路易十四廢止「南特詔書」後，許多法國新教徒湧入荷蘭。這些因素所造成的「新舊荷蘭」旋律，都是考慮旋律來源的參考點，它是否屬於荷蘭傳統音樂，已待商榷。就像歌劇《杜蘭朵公主》的例子一樣，它是浦契尼(G. Puccini, 1858-1924)的作品，不會因爲所加入的〈茉莉花〉旋律是中國素材而改變，它永遠是浦契尼所寫的義大利歌劇。這首名爲「荷蘭傳統音樂」的旋律，經由英國馮威廉斯之手的創作，IN BABILONE 儼然是英國曲調！

(三)愛爾蘭古調 (Ancient Irish Melody, SLANE)

279 主站我心內，無懼惶自在
 THE THOU MY VISION, O LORD OF MY HEART
 Ancient Irish Melody
 Arr. by DAVID ESCHLY EVANS, 1845-1911

主 站 我 心 內，無 懼 惶 自 在。
 此 世 間 只 有 你 是 我 所 愛。
 站 站 我 心 內，無 懼 惶 自 在。
 你 站 我 心 內，站 站 寫 光 輝。

圖 9：1964 版臺語《聖詩》第 279 首

這首歌在 1964 版臺語《聖詩》第 279 首曲調及和聲的引用(圖 9)，可以溯自 1933 年美

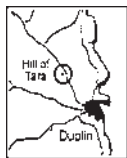
³⁶ Hugh Ottaway, and Alain Frogley, "Ralph Vaughan Williams", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed: 2005/6/1), <http://www.grovemusic.com>.

³⁷ 荷蘭阿姆斯特丹大學圖書館有兩本典藏(P.C. Hoofthuis, no. 131)。該館兩本典藏推估的出版時間一本是 1700-1716 年間，另一本約在 1700 年左右出版。《Hymntune Index and Hymn Related Materials》(vol. II, p. 1498)及《The Hymnal 1982 Companion》(vol. 3/A, p. 438)把它確定爲「約 1710 年」是值得商榷的。

國長老會聖詩 *The Hymnal* (圖 10)。在 *The Hymnal* 末尾註記「曲調源自 *The Church Hymnary* 修訂版」(Tune from “The Church Hymnary,” Revised)。

圖 10：1933 年版美國長老會聖詩 *The Hymnal*

The Church Hymnary 是蘇格蘭長老會聖詩，出版於 1898 年。修訂版是 1927 年出版的，這個旋律置於第 477 首。它是取自 1909 年倫敦出版的一本《老愛爾蘭民樂與歌曲》(*Old Irish Folk Music and Songs*)。1919 年編入愛爾蘭聖詩 *Irish Church Hymnal*。1927 年被蘇格蘭聖詩 *The Church Hymnary* 引用。美國長老會隨後於 1933 年選用之。古老愛爾蘭旋律，就經由這些管道傳入臺語聖詩中。



關於 SLANE 名稱的由來，源自七世紀由馬斯特尼 (*Muirchu moccu Machtheni*) 寫的手稿《聖派翠克傳》(*St. Patrick Biography*)，記載著西元 433 年在愛爾蘭斯蘭山 (Slane Hill)，聖人派翠克神父勇於點燃復活節聖火，向異教派督伊德教團主暨愛爾蘭國王羅格爾 (King Logaire) 宣戰的傳說³⁸。這個美麗傳說的發源地斯蘭山，位於都柏林西北塔拉 (Tara) 附近，塔拉當年是愛爾蘭王的加冕地，現今也成了愛爾蘭重要的旅遊景點，山上還佇立著聖派翠克雕像³⁹。儘管宗教戰爭不斷，天主教傳說中的聖地曲調，在基督教詩歌集中，也並不避諱使用。

³⁸ “St. Patrick at Slane Hill”, *The Clans of Ireland: Irish History and Culture*, <http://www.irishclans.com/articles/stpatrickslanehill.html>

³⁹ “The Hill of Tara”, *Céad Mile Fáilte!*: <http://celtic-life.net/Tara%20Hill.htm>

(四)蘇格蘭傳統音樂 (Scottish traditional, SELMA)



圖 11：臺語《聖詩》1964 版，第 158 首及第 183 首

過去近百年來，在臺語聖詩吟唱〈懇求聖靈降臨〉時，都以 SELMA 的旋律來唱。這首旋律在 1964 版臺語《聖詩》中也使用了兩次(圖 11)。它最初可能是蘇格蘭傳教士杜嘉德牧師 (Carstairs Douglas, 1830-1877) 以它來唱 1871 年廈門版《養心神詩》的詩歌〈求聖神感化〉(圖 12)的曲調⁴⁰。

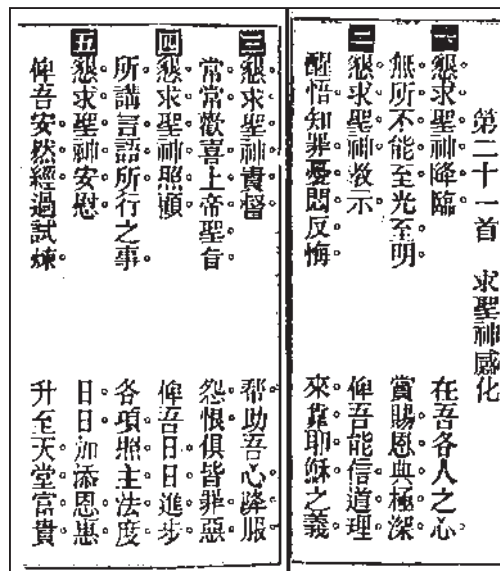


圖 12：1871 年廈門版《養心神詩》第 21 首

杜嘉德的老師赫特力 (Thomas Legerwood Hatley, 1815-1867) 受到 1823 年移居蘇格蘭愛

⁴⁰ 江玉玲，《聖詩歌》，頁 208。

丁堡的英國作曲家史密斯 (Robert Archibald Smith, 1780-1829) 影響很深⁴¹，赫特力曾在他出版的《宗教和聲》(Sacred Harmonies, Edinburgh, 1855，第二版)中收錄了 SELMA 這個旋律。SELMA 又名 THE SUN IN SPLENDOR ROSE，是史密斯當時爲了詩篇第 67 篇而改編的曲調。據載，這個曲調原本是蘇格蘭阿嵐島 (Arran) 的旋律⁴²。經過史密斯作了和聲後，刊載在他 1825 年於愛丁堡出版的《宗教音樂》(Sacred Music)中，出版當時就將這個曲調標示爲 Ancient Scottish Melody⁴³。而赫特力的《宗教和聲》則標示爲 Old Scottish Melody (圖 13，右上角)。



圖 13：赫特力 1855 年出版的《宗教和聲》，右上角標記「OLD SCOTTISH MELODY」

(五) 蓋爾詩篇 (Gaelic psalms)

圖 14 中，除第 78 首 BUNESSAN 外，其他五首都與蓋爾詩篇有關。前五首歌的旋律包括 STROUDWATER、LONDON NEW、MARTYRDOM (重複兩次於第 221 及 271 首使用) 及 COLESHILL，都是蘇格蘭詩篇集曾引用的旋律。現在蘇格蘭西北里維斯島 (Isle of Lewis) 的蓋爾族教堂，都還吟誦這四首曲調⁴⁴。

⁴¹ James Moffatt/Millar Patrick, *Handbook to the Church Hymnary*, Revised Edition. With Supplement, London 1935. (Moffatt/Patrick), p. 363. The Robertson Trust, "Robert Archibald Smith", *Gazetteer for Scotland*, The Institute of Geography, University of Edinburgh. <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1341.html>

⁴² K. S. Diehl, *Hymn and Tunes-an Index*, p.1022, p. 399。

⁴³ Moffatt/Patrick, p. 88, p. 502-503。

⁴⁴ 英國 BBC Scotland 的蓋爾部門，曾在 1969 年於島嶼東部的小城 Stornoway，在自由教會中錄製了這幾首曲調的原住民重唱。1994 年由 Greentrax Recordings 出版。專輯名稱 *Gaelic psalms from Lewis* (Scottish Tradition 6)，編號 CDTRAX9006。

<p>43 人對我講，今咱來去 SI-PHIAN LĀNG TŪI GŪA KŪNG TA* LĀN LĀI KHĪ STROUDWATER 8 6 8 6 Wilkins Psalmody, 1790-91</p> <p>人對我講今咱來去主耶和華的耶。 彼時我心聖潔歡喜，煩惱一盡消除。</p>	<p>122 主耶和華聖旨立定 SĒNG KIA* SĪONG-TĒ: Siok-chōe CHŪ IĀ-RO-BOA SĒNG-CHĪ LĪU-TŪ* LEPSON KEY 8 6 8 6 Schmale Psalm, 1835</p> <p>主耶和華聖旨立定，非絲屈實降作。 改十一次獻給生而，便臨臨得成聖。</p>
<p>Seug-chhan 221 在昔上帝默示聖經 MARTYRDOM 8 6 8 8 HUGH WILSON, 1766-1824 CHĀI CHĀ SĪONG-TĒ BĒK-SĪ SĒNG-KENG</p> <p>在昔上帝默示聖經，要設恩典法道。 對時就烹宰了降生，用死來開活路。</p>	<p>RI-TOK-TŪ SĒNG-OAH: 271 願我愈行與主愈倚 MARTYRDOM 8 6 8 8 HUGH WILSON, 1766-1824 O FOR A CLOSER WALK WITH GOD</p> <p>願我愈行與主愈倚，早受賜天安寧。 漫漫路上大光照我，導到羊羔塵前。</p>
<p>Thian-tōng kap Eng-seng 350 屬於耶穌朋友過往 CUMESHILL 8 6 8 6 Barbot's Psalm, 1726 SIŌK II IĀ-SŌ PĒNG-IŪ KE-ŌNG</p> <p>屬於耶穌朋友過往，就是安然去睡。 靈魂不死上到天宮，何必過頭尋問。</p>	<p>SĒNG KIA* SĪONG-TĒ: 78 馬槽內嬰兒 RUBINSON 5 5 3 3 U Gault Psalmody (From the 2nd vol. Kyrie 174-191) CHILD IN THE MANGER</p> <p>馬槽內嬰兒，為我受所生。 真成的士家，無人知。 他給與你，以憐憫的耶。 衆人的過失，導轉他。</p>

圖 14：1964 版臺語《聖詩》第 43、122、221、271、350、78 首

STROUDWATER 源自 1730 年英國人維爾金斯 (Matthew Wilkins) 出版的《詩篇集》(A Book of Psalmody)。在現今蘇格蘭克爾族教堂中，並以它來唱詩篇第 46 篇，不只以蓋爾語來唱，有時也用英語唱⁴⁵。

LONDON NEW 最早被發現於 1635 年版的蘇格蘭韻文詩篇中，當時並未附上歌詞，名為 NEWTOUN。在 1671 年普雷佛 (John Playford, 1623-1686) 出版的《莊嚴音樂中的詩篇與聖詩》(Psalms and Hymns in Solemn Musick) 中，已經使用了 LONDON NEW 的名稱。後來的版本中也陸續被稱為 EXETER、MAGDALEN、NEW LONDON 或 NEWTON。1927 年在蘇格蘭聖詩 *The Church Hymnary* 中被廣為使用⁴⁶。

MARTYRDOM 在 1964 版《聖詩》中被使用了兩次。這個旋律早在 1914 的廈門《養心神詩》(第 59 首) 中即被選錄，其後日治時期 1926、1937 版《聖詩》(1926-078, 1937-141) 也都沿用這個曲子。作曲家是蘇格蘭的威爾森 (Huge Wilson, 1766-1824)，他於 1800 年左右做這個曲子，節奏數度被更動，有兩拍子，也有三拍子的唱法。有時也用他的出生地 FENWICK 做為調名⁴⁷。漢文聖詩的旋律定調，使用的是 1825 年作曲家過世後，在愛丁堡聖喬治教堂 (St. George Church) 被吟唱的版本。依據曲調的音階特性，它可能出自蘇格蘭民謠⁴⁸。

COLESHILL 用於漢文聖詩，始於 1914 版廈門《養心神詩》。它的和聲及出處標示「BARTON'S Psalms, 1706」與 1908 年英國出版的 *Church Praise* (第 650 首) 一致。不過這個旋律的起源，可以再更早推至 1579 年的《達曼詩篇集》(Daman Psalter)。從 1579 年至 1711 年間，這個旋律應用在蘇格蘭 16 至 18 世紀的各家詩篇集中，名稱幾經更迭，最少出現七種不同名稱⁴⁹。

最後一首 BUNESSAN 是現在廣為人知的〈破曉〉(Morning has broken)。它在 1970 年代被凱特史蒂芬斯 (Cat Stevens) 唱紅之前，就已是聖詩中的名曲。這是典型「換詞歌曲」(Contrafactum) 的現代版。這個旋律原本是愛爾蘭民樂，1888 年被人從蘇格蘭高地流浪者的吟唱中紀錄出版，當時用它來唱聖誕歌曲。Bunessan 是蘇格蘭高地的地名，位於這首聖誕歌曲作詞者麥當娜 (Mary MacDonald) 出生地附近⁵⁰。1931 年倫敦出版的著名聖詩 *Songs of Praise* 就有收錄這個旋律，並改了歌詞，就是四十年後被唱紅的〈破曉〉(圖 15)。

⁴⁵ Thorkild Knudsen, "Ornamental Hymn/Psalm Singing", *Dansk Folkemindesamling Information*, 68/2 (1968), Copenhagen.

⁴⁶ 參考江玉玲，《臺語聖詩與韻文詩篇》，臺北，2005，頁 140-142。

⁴⁷ 參考江玉玲，《聖詩歌》，頁 419。

⁴⁸ "MARTYRDOM has a strong flavor of Scottish folk song, both in its predominantly pentatonic scale and in its archlike shape". Robin A. Leaver/Nicholas Temperley, "As longs the deer for cooling streams", *The Hymnal 1982 Companion*. vol. 3/B, p. 658.

⁴⁹ 細節請參考江玉玲，《聖詩歌》，頁 324-326。

⁵⁰ Raymond F. Glover, "Morning has broken", *The Hymnal 1982 Companion*. vol. 3/A, p. 8-9.

30
 RUNSSAN. (G 5 5 4. D.)
In moderate time. Old Gaelic Melody.



Thanks for a Day. *Fleanor Farjeon.*

MORNING has broken
 Like the first morning,
 Blackbird has spoken
 Like the first bird.
 Praise for the singing!
 Praise for the morning!
 Praise for them, springing
 Fresh from the Word!

2 Sweet the rain's new fall
 Sunlit from heaven,
 Like the first dewfall
 On the first grass.
 Praise for the sweetness
 Of the wet garden,
 Spring in completeness
 Where his feet pass.

3 Mine is the sunlight!
 Mine is the morning
 Born of the one light
 Eden saw play!
 Praise with elation,
 Praise every morning,
 God's re-creation
 Of the new day!

圖 15：1931 年版 *Songs of Praise*

(六)波蘭聖誕頌歌 (Polish Carol)

Hsing-tan
至聖嬰仔·謙卑嬰仔 366
 W ZLOBIE LEZY INFANT HOLY, INFANT LOWLY
 0 4 7 D 4 4 4 4 7 Polish Carol, Mus. by DAVID HUGH JONES, 1900



至聖嬰仔，謙卑嬰仔，祇有出世在高槽，
 赤子在眼，伊滿未到，嬰仔祇是生的毛，
 大地驚，唱歌相隨，大家一齊，
 爾等兒，嬰仔就是上的子。

圖 16：1964 臺語《聖詩》第 386 首

1964 版臺語《聖詩》中這首 W ZLOBIE LEZY (圖 16)，源於十三世紀的波蘭聖誕頌歌。1926 年由英國的麗德女士 (Edith Margaret Gellibrand Reed, 1885-1933) 改編至英語詩歌集《音樂與青年》(Music and Youth) 中⁵¹。

(七) 希伯來旋律 (Hebrew melody)

圖 17：1964 版臺語《聖詩》第 56 首及第 513 首

1964 版臺語《聖詩》第 56 首的旋律 LEONI (圖 17 左)，標記的是「傳統希伯來旋律」(Traditional Hebrew Melody)。英國詩人奧立佛 (Thomas Oliver, 1725-1799) 曾在倫敦的猶太寺院 (Synagoge Aldgate in Duke's Place) 聽到一首希伯來頌榮詩 YIGDAL⁵²。那是由音樂家黎昂 (Meyer Lyon, 或稱 Meier Leon, 或 Meyer Leoni, 1797 年過世) 所唱的。奧立佛在 1781 年出版了這個旋律，並以當時的歌者名字做為旋律的名稱⁵³。透過猶太寺院牧師 Francis L. Cohen 的協助，1891 年朱立安 (John Julian) 在他的《聖詩學辭典》(Dictionary of Hymnology, 頁 1150) 中，曾對這首十七世紀後才開始流行的猶太音樂做了紀錄 (圖 18)。

⁵¹ The Cyber Hymnal. http://www.cyberhymnal.org/bio/r/e/reed_emg.htm

⁵² Yigdal 或名 Jigdal。這首 17 世紀以來盛行的希伯頌榮詩，大多是星期五晚上唱的。參考：McCutchan, R. G., 頁 92-93；Francis L. Cohen, "Synagogal Music", *The Jewish Encyclopaedia*, vol. 9, 1905, p.119-135。Cohen 是倫敦 Borough New Synagogue 的牧師。

⁵³ Maurice Frost, *Historical Companion to Hymns Ancient and Modern*, London, 1962, p. 476。



圖 18：朱利安字典中記載的猶太音樂

1964 版臺語《聖詩》第 513 首的旋律 HEBREW MELODY (圖 17 右)，原本只是曲調來源，而非曲調名稱。這首曲子的原名也叫做 LEONI。它是由美國名音樂家梅森 (Lowell Mason, 1792-1872) 將一首名叫 LEONI 的希伯來音樂改編而來。這個旋律首次於 1845 年發表於梅森的《詩篇集》(Psalter) 一書中。Leoni 是亞伯拉罕的叔叔，梅森作曲常常以聖經中的名字為他的旋律命名⁵⁴。

(八) 印度歌調 (Indian Air)

349

天堂無苦難
THERE IS A HAPPY LAND

6 4 6 4 6 7 6 4

HAPPY LAND Indian Air, in R. A. SMITH'S Select Melodies, 1827

1 天堂無苦難，永活無死，
聖徒千千萬萬，享福無比，吟詩實在好聽

同讚美耶穌名，冥日歡喜大聲，直到萬世。

圖 19：1964 版臺語《聖詩》第 349 首

⁵⁴ John Julian, "The God of Abraham praise", *Dictionary of Hymnology*, London, 1908 3rd. ed., p. 1150-1151.

1964 版臺語《聖詩》這首歌的歌詞漢文版(圖 19)，首次出現在 1862 年賓威廉(Chalmers William Burns, 1815-1868)的《廈腔神詩》中(圖 20)，1871 年被略為修改歌詞後，納入廈門的《養心神詩》(圖 21)⁵⁵。

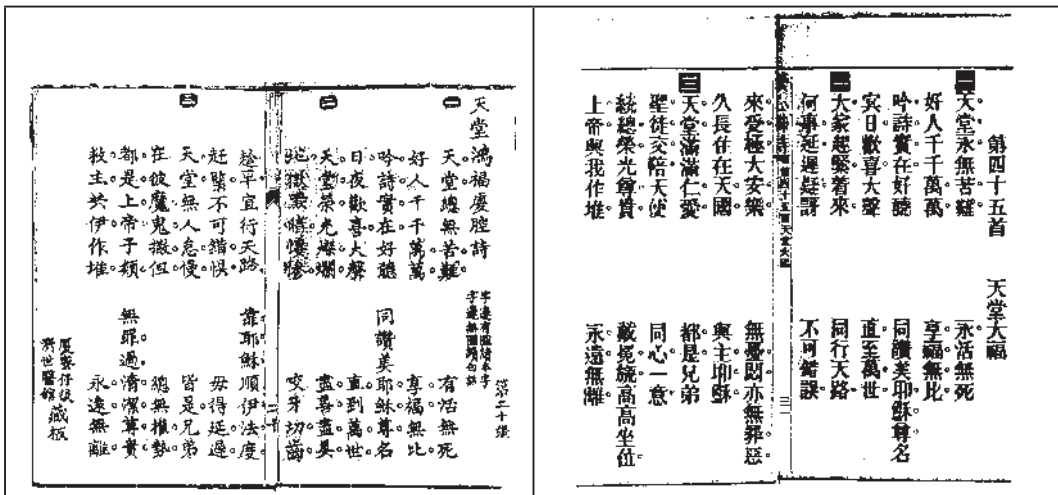


圖 20：1862 年《廈腔神詩》

圖 21：1871 年廈門《養心神詩》

1964 版臺語《聖詩》選用的旋律 HAPPY LAND，也是百年來廈門聖詩及臺語聖詩一貫選用的旋律。曲調 HAPPY LAND 又名 INDIANA，據載，是一首「古老的印度旋律」，它是 1827 年由前述的史密斯出版於《曲調選集》(Select Melodies with appropriate Words)中，當時的標題是「跳舞的女孩」⁵⁶。英國 1908 版的 Church Praise(第 592 首)，這個旋律配上楊安德魯(Andrew Young, 1807-1889)的詩〈There is a happy land〉來唱。關於這首所謂「古老的印度旋律」，楊安德魯後來回述他創作的經過，源自「多年以前」他到朋友家歡聚時，聽到一首歌，被告知源自「印度歌謠的〈快樂地土〉」(Indian air call "Happy Land")，回家後隨即做了這首詩。而加爾(James Gall)在 1843 年出版《宗教歌曲集》(Sacred Song Book)時，被這個甜蜜的故事感動，將楊安德魯的詩，配上史密斯曲集中的「跳舞的女孩」旋律，定調為 HAPPY LAND 出版⁵⁷。於是它成了 1840 年代蘇格蘭愛丁堡地區主日學生常唱的歌曲，旋律也自此與遙遠的「印度」牽連。這樣的浪漫故事背景下，在英國與東方關係密切的十九世紀初，從英國人對印度的「想像」做出的曲子，如果沒有具體印度歌調佐證，實在不足以就此將這個旋律來源確定為印度。

⁵⁵ 江玉玲，《聖詩歌》，頁 305。

⁵⁶ Moffatt/Patrick，頁 204。

⁵⁷ ibid.

(九)日本 (KAMI NO AI)

453 天父愛哈世間衆人
KAMI NO AI TIAN-FU TUAH LÂN NŪ-KAN CHENG-LANG
天父愛哈世間衆人，實臨濟生聖子，
搖長嗣同顯明靈修，天父實在足愛。
1) 天父上帝，真正慈愛，應我亦得辨愛。
赦免一切罪孽，天父上帝是愛。

圖 22：1964 版臺語《聖詩》第 453 首

433 懇求上帝施恩賜福
KHŪN-KIŪ SHŪNG-TĒ SI-LUN SŪ-HŪK
懇求上帝施恩賜福，保佑一家安樂。
是人是小信主，基督，大家相愛和睦。

圖 23：1964 版臺語《聖詩》第 433 首

在 1964 版《聖詩》中引用了一首日本詩歌(圖 22)。這首歌的歌詞譯自日本三谷種吉 (Tanekichi Mitani, 1868~1945) 於 1901 年出版的《基督教福音唱歌》中的曲子⁵⁸。旋律名稱就以當時的曲名〈神的愛〉(KAMI NO AI) 稱之。日本 1971 年版的《讚美歌第二編》第 184 首註明的調名是 GOD'S LOVE，當時仍註記作曲家「不詳」(Anonymous)。最近這首曲調被查出，是由美國浸信會牧師羅瑞 (Robert Lowry, 1826-1899) 在 1893 年出版的。七〇年代也被收錄在瑞典的路德會聖詩中⁵⁹。結果是，日本聖詩取用了美國聖詩的旋律，臺灣聖詩取材自日本聖詩編輯。這其實還是一首美國旋律。

(十)英美聖詩

還有一首由黃武東牧師 (1909-1994) 填詞，配上〈奇異恩典〉旋律 AMAZING GRACE 來唱的聖詩(圖 23)。近兩年日劇「白色巨塔」讓這首原本就已經號稱世紀美國名曲的

⁵⁸ 這本歌集在 1898 年先出版歌詞版，1901 年出了曲譜版。榊原正人 / 三谷幸子 合著，《三谷種吉—日本で最初の音楽伝道者》，東京：いのちのことば社，2001，頁 54-55。

⁵⁹ 1981 版瑞典基督教聖詩 Sionstener: *Sångbok utgiven av Evangeliska Fosterlands* 第 26 首，及 1986 版瑞典路德會聖詩 *Den Svenska Psalmboken* 第 12 首〈Brist ut, min själ, i lovsångs ljud〉(詩篇第 12 篇)。參考 D. Dewitt Wasson, *Hymntune Index and Related Hymn Materials*. Sacrecrow Press, 1998, vol. II, p. 883, no. 03281.

AMAZING GRACE 紅上加紅。連蘇格蘭人都搶著稱它是「傳統蘇格蘭歌曲」(Traditional Scottish Songs)⁶⁰。到底是旋律紅，還是歌詞紅？如果是旋律因詞而紅，那〈奇異恩典〉應該是英國詩歌，因為歌詞〈Amazing Grace〉是《歐尼聖詩》(Olney Hymns, 1779)中的傑作，由紐頓(John Newton, 1731-1800)所寫的詩，它是十八世紀英國加爾文復興運動(Evangelical movement)的產物。真正在美國以譜例中這首旋律來唱紐頓的〈奇異恩典〉，是1835年的事。雖然這個旋律目前最早的版本是1829年辛辛那提出版的《哥倫比亞聖詩》(Columbian Harmony)，不過當時還沒叫 AMAZING GRACE，而稱為 ST. MARY'S，當時是用來唱瓦茲(Isaac Watts, 1674-1748)的詩〈我靈奮起〉(Arise my soul)⁶¹。

另一首特別舉出的曲例，是1937年舊版臺語《聖詩》中的名曲〈咱就來吟詩〉(圖24)。這首歌在2005年初的《臺灣教會公報》上還被以「過新年，咱著來吟詩」，用整整四版的篇幅隆重的「懷念」一翻⁶²，在這一系列專文中，它被喻為是「臺灣教會唱詩的共同記憶」⁶³。

〈咱就來吟詩〉是從舊約詩篇第95篇翻譯而來的詩歌。歌詞開頭是 O come, let us sing。它的流傳分為兩階段，歌詞先是源於1562出版的英文韻文詩篇，後納入1564年版的蘇格蘭韻文詩篇中。而1650年版蘇格蘭韻文詩篇(Scottish Metrical Psalter of 1650，即「新版」蘇格蘭詩篇)也改了新詞。1718年韓德爾(Georg Friedrich Handel, 1685-1759)作了一系列〈項多斯頌歌〉(Chandos Anthem)，其中第八首也是以〈O come let us sing〉來譜曲。

表 1：O come, let us sing 早期流傳表

出版年	詩歌集	首句
1562	<i>The Whole Book of Psalms</i>	O Come let us lift up our voice, and sing unto the Lord
1564	<i>The Scottish Psalter</i>	O Come let us lift up our voice, and sing unto the Lord
1640	<i>Bay Psalm Book</i>	O come, let us unto the Lord shout loud with singing voice.
1650	<i>Scottish Metrical Psalter</i>	O come, let us sing to the Lord: come, let us ev'ry one
1718	<i>Chandos Anthem-no. 8(G. F. Handel)</i>	O come let us sing

⁶⁰ "Traditional Scottish Songs - Amazing Grace", *Rampant Scotland*. http://www.rampantScotland.com/songs/blsongs_grace.htm (Accessed: 2005/6/6)

⁶¹ 詳細說明請參考 Robin A. Leaver/Marion Hatchett, "Amazing grace! how sweet the sound". *The Hymnal* 1982. vol. 3/B, p. 1238-1243.

⁶² 專題「過新年，咱著來吟詩」，《臺灣教會公報》，2762-2763期，頁12-15，2005/1/31~2005/2/7。

⁶³ 在此之前，2003年就收到一個朋友的信，他覺得這是一首「最具代表性 Taiwanese 合唱曲」，希望我投稿介紹它。那時「LP事件」發生不久，雖然這首歌經過蕭泰然老師的編曲，我也已經唱了它二十多年，自己也曾經歷過那段「把美國文化當做臺灣文化」的歲月，不過「優美和聲」寫的合唱曲沒有罪，卻不該是“Taiwanese”風格的代表！二十世紀以來音樂教育的完全西化，已然讓我們失去了辨別自己音樂文化的能力。不去細想還好，仔細思考後，反而心痛得一個字也寫不出來，也因此沒有參加今年初《臺灣教會公報》這場「聖祭」。當時想，傷心難過自己承受就好，何必傷大家的心呢？

第二階段是十九世紀美國的流傳，它也是臺灣版的主要影響源。這首詩在十六世紀的韻文詩篇中被傳唱，之後隨著 1620 年的「清教徒大移民」從英國流傳到美國，1640 年仍為英國殖民地的北美新英格蘭出版《詩篇全集》（*The Whole Booke of Psalmes Faithfully Translated into English Metre*，俗稱「Bay Psalm Book」）刊載了這首詩。在十九世紀初，以詩篇第 95 篇 O come, let us sing (或名 Venite) 做為曲名、歌詞首句，或合唱曲的有一籬筐。除了上述《臺灣教會公報》李景行牧師提到的 1886 由路易斯牧師 (Henry A. Lewis, 1850-1919) 作曲的芝加哥版之外⁶⁴，從美國國會圖書館的樂譜收藏，也可以找到 1880 年起，至少 12 首其他不同版本的詩歌 (圖 25)⁶⁵，可見當時在美國這首歌被譜成合唱曲的盛行。



圖 24：臺語《聖詩》1937 版第 333 首

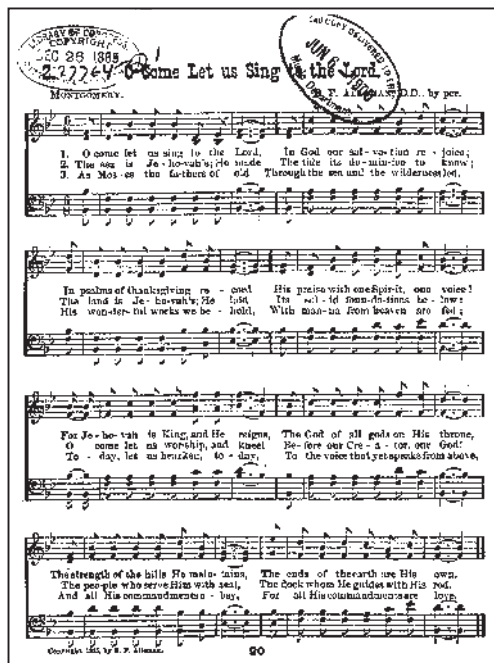


圖 25：1885 年 Library of Congress 藏版

⁶⁴ 路易斯牧師於 1877 拿到藝術碩士後，1880 年畢業於紐約協和神學院。J. Richard Mehalick, *Church and Community 1675-1975. The Story of the First Presbyterian Church of Smithtown, New York*. 1976, 2nd ed. p. 97.

⁶⁵ 圖例是由 B. F. Alleman 作曲的版本，1885 年收藏。Collection of American Memory in Library of Congress, <http://memory.loc.gov/ammem/mussmhtml/mussmhome.html> (Accessed: 2003/12/23).

七、結論

在那個以「英」、「美」為主流的年代所建構的音樂導向，從十五首旋律一聯串的探索，綜合整理後可知，檢視它們的取材根源，應避免「以貌取源」的單看表面標示，或獨信樂曲解說上的解釋。

下表是上述十五首旋律的綜合整理，表格欄位標示「√」表示出處標示與實際曲源相符，加問號則表示仍存疑。

表 2：十五首詩歌旋律來源分析表

分析編號	調名標示	原出處標示	古調 素材	新創	實際 曲源	曲源摘要
1 瑞士	Swiss Melody	Buerle			德?	出現在 1927 年瑞士歌集，可從語言學續查
2 荷蘭傳統音樂	IN BABILONE	Dutch traditional	√?	√	英	1903 馮威廉斯取 1700 的荷蘭素材新創
3 愛爾蘭古調	SLANE	Ancient Irish Melody	√?		√	1909 <i>Old Irish Folk Music and Songs</i> 和聲而來
4 蘇格蘭傳統音樂	SELMA	Scottish traditional	√?		√	蘇格蘭阿嵐島旋律：1825「Ancient Melody」1855「Old Melody」臺語聖詩「Traditional Melody」
5 蓋爾詩篇 Gaelic psalms	STROUDWATER	1730	√		√	源自 1730 詩篇集，後在蘇格蘭蓋爾語唱
	LONDON NEW	1635		√	√	1635 蘇格蘭詩篇
	MARTYRDOM	1800		√	√	1800 蘇格蘭創作
	COLESHILL	1706		√	√	1579 Daman 詩篇
	BUNESSAN	Gaelic Melody	√?	√	√	1888 紀錄自高地流浪樂人〈破曉〉
6 波蘭聖誕頌歌	W ZLOBIE LEZY	Polish Carol	√		√	13 世紀波蘭頌歌
7 希伯來旋律	LEONI	Hebrew melody		√	英	1781 在英國創作
	HEBREW MELODY	Mason		√	美	1845 在美國創作
8 印度歌調	HAPPY LAND	Indian Air	√?	√	英	1827 在英國創作
9 日本	KAMI NO AI	Anonymon		√	美	1893 美國聖詩 1900 傳日本
10 英美	AMAZING GRACE	Early Americal Melody		√	美	1835 美國新曲〈奇異恩典〉

從分析中可釐出幾項在曲調來源中的多元界定，包括素材、創作時間、傳統的認定等等因素，在判斷「世界音樂」的歸屬時，這些因素未必是單獨存在的。

(一)取自古調素材

包括 1909 年「相傳的」愛爾蘭古調 SLANE、「相傳」源自阿嵐島的蘇格蘭傳統曲調 SELMA、波蘭聖誕頌歌 W ZLOBIE LEZY、現在仍在蓋爾村莊吟唱的 STROUDWATER、1888 年「相傳」採錄自高地樂人所作的〈破曉〉、「相傳」的印度歌調 HAPPY LAND，及馮威廉斯取自荷蘭曲集的作品 IN BABILONE。當然，所有的「相傳」都可以再質疑。

(二)新創的曲調

除了瑞士旋律、波蘭頌歌、蓋爾詩篇 STROUDWATER 之外，大多是新創的旋律。仔細分析一下，所謂「傳統」、「古老」的定型，由上述的諸多例證得知，很多是後來創造出來的。

(三)實際曲源

瑞士旋律 Swiss Melody 的實際曲源，到底是南德還是瑞士，待釐清。印度歌調、荷蘭傳統音樂、及希伯來旋律 LEONI，其實都是英國新創曲。而日本的 KAMI NO AI 則是美國新曲。至於美國旋律 AMAZING GRACE 原本是用來唱英國聖詩〈Arise my soul〉，而〈Amazing Grace〉也是一首英國詩。

是否真的取自「古調素材」或是依照「假想的古曲」所寫的新創作，都不能單獨用來判斷它們的真正曲源，即使最深入的 Swiss Melody，也還在釐清是否為 Swiss 曲調，遑論未知的阿嵐島旋律或高地樂人傳唱曲。倒底如何取決曲調來源的標示，目前還是最難做決定的複雜議題，它不只出現在已有數百年史的歐美聖詩，也即將發生在以「世界音樂」為編輯趨勢的各國聖詩。

最後，1964 年版臺語聖詩編纂當時，臺灣並沒有現今「世界音樂」概念的大環境，以上這些實際例舉的「外來音樂」，卻已具備「世界音樂」的雛型。而其在當時使用的淵源與歷史背景如何、它們的影響如何，都是本文諸多有待進一步探討的議題。祈願以此「初探」中介紹的相關詩歌，做為下一步深入研究的基礎。

參考書目

“ *The Hill of Tara* ”

2005 Céad Mile Fáilte! <http://celtic-life.net/Tara%20Hill.htm> (Accessed: 2005/5/29)

Adorno, T.W., with G. Simpson

1941 “On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Science*, ix (1941), 17–48.

Bannerman, John

1977 “The Lordship of the Isles”, *Scottish Society in the Fifteenth Century*, Jennifer M. Brown, ed. London: Edward Arnold Publishers, Ltd, 1977. p. 209-240.

BBC Scotland

1994 *Gaelic psalms from Lewis* (Scottish Tradition 6) , Greentrax Recordings, CDTRAX9006 °

Cohen, Francis L.

1905 “Synagogal Music”, *The Jewish Encyclopaedia*, vol. 9, 1905, p.119-135

Collection of American Memory in Library of Congress

2003 <http://memory.loc.gov/ammem/musshmhtml/musshmhome.html> (Accessed 2003/12/23).

Diehl, K. S.

1966 *Hymn and Tunes-an Index*, New York, 1966.

Evangelischen Presseverband für Bayern e.V.

1996 *Evangelisches Gesangbuch 1994*. Ausgabe für die evangelische Landeskirche in Württemberg. Stuttgart.

Frost, Maurice

1962 *Historical Companion to Hymns Ancient and Modern*, London, p. 476 °

Giuriati, Giovanni

2001 “Mantle Hood”, *Grove Music Online*. ed. L. Macy (Accessed: 2005/5/24). <http://www.grovemusic.com>.

Glover, Raymond F.

1994 “Morning has broken”, *The Hymnal 1982 Companion*. vol. 3/A, p. 8-9.

Hobsbawm, Eric, etc. (ed.)

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, chap. 2. 中

譯本：霍布斯邦等著，陳思仁等譯，《被發明的傳統》。台北市：貓頭鷹出版。
2002。

ICTM

2005 <http://www.ethnomusic.ucla.edu/ICTM/about.php> (Accessed: 2005/5/29)

Julian, John

1908 “The God of Abraham praise”, *Dictionary of Hymnology*, London, 3rd. ed., p.
1150-1151。

Karpeles, Maud, with Dieter Christensen

2001 “International Council for Traditional Music”, *Grove Music Online* ed. L. Macy
(Accessed: 2005/5/29), <http://www.grovemusic.com>

Kircher, Athanasius

1667 *China Monumentis, qua Sacris quàm Profanis, Nec non variis Naturæ & Artis
spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis Illustrata, Auspiciis Leopoldi
Primi, Roman Imper. Semper Augusti, Munificentissimi Mæcenatis. 1667.* 奧地利國家圖
書館(ÖNB)，索書號：65.O.16。

1672 *Monumenti sinici, quod anno domini 1625 terris in ipsa China erutum, seculo vero
octavo Sinice, ac partim Syriace, in Saxo perscriptum esse (etc.)* (Berolini: Rungiana
1672)。奧地利國家圖書館(ÖNB)，索書號：65.T.52.Ad1。

Knudsen, Thorkild

1968 “Ornamental Hymn/Psalm Singing”, *Dansk Folkemindesamling Information*, 68/2
(1968), Copenhagen.

Kot, Greg

1991 “Sticks and Tones: Master Drummers Unveil a World of Fascinating Rhythms”,
Chicago Tribune-Tempo [Magazine], 1991/11/28, Section 5, p. 6.

Kunst, Jaap

1950 *Musicologica*. Amsterdam。

Kunst, Jaap, with R.M.A. Koesoemadinata

1929 “Een en ander over pélog en sléndro”, *Tijdschrift voor Indische taal-, land- en
volkenkunde*, lxi (1929), p.320–52.

Leaver, Robin A., with Marion Hatchett

- 1994 “Amazing grace! how sweet the sound”. *The Hymnal 1982 Companion*. vol. 3/B, p. 1238-1243.
- Leaver, Robin A., with Nicholas Temperley
 1984 “As longs the deer for cooling streams”, *The Hymnal 1982 Companion*. vol. 3/B, p. 658.
- Marx, Wolfgang
 2004 *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Olms.
- McCutchan, Robert Guy
 1958 *Hymn Tune Names: Their Sources and Significance*. New York.
- Mearns, James
 1908 “Christian Gottlob Barth”, *Dictionary of Hymnology*, p. 115-116.
- Mehalick, J. Richard
 1976 “Church and Community 1675-1975” *The Story of the First Presbyterian Church of Smithtown*, New York. 1976, 2nd ed. p. 97.
- Moffatt, James, with Millar Patrick
 1935 *Handbook to the Church Hymnary*, Revised Edition. With Supplement, London. (Moffatt/Patrick)
- Nettl, Burno
 1978 “Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts”, *Ethnomusicology*, xxii (1978), p. 123–136.
 1986 “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”, *Acta Musicologica*, lviii (1986), p.360-373.
- Nguyen, Thuy
 2002 “Mantle Hood Receives USINDO Award”, *The UCLA International Institute Website*, Published on: 2002/12/9. <http://www.international.ucla.edu/article.asp?parentid=2097>
- Ottaway, Hugh, with Alain Frogley
 2001 “Ralph Vaughan Williams”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed: 2005/6/1), <http://www.grovemusic.com>
- Porter, James
 2001 “traditional music of Europe”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 2005/5/29),

<http://www.grovemusic.com>

Rampant Scotland

2005 “Traditional Scottish Songs - Amazing Grace”, http://www.rampantscotland.com/songs/blsongs_grace.htm (Accessed: 2005/6/6)

Simon, Artur

2002 “Die Musik ist hier überaus reich: Älteste Tondokumente der Kulturen der Welt: das Berliner Phonogramm-Archiv” *UNESCO heute online. Online-Magazin der Deutschen UNESCO-Kommission*. Ausgabe 2, Feb. 2002. <http://www.unesco-heute.de/202/simon.htm> (Accessed: 2005/5/24)

Stanley, Glenn

2001 “Historiography”, *Grove Music Online*. (Accessed: 2005/5/24). <http://www.grovemusic.com>

Starreveld, Rogier

1980 “Jaap Kunst”, *The Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. ed. by Stanley Sadie. London, 1980. vol. 10, p. 307-309.

The Clans of Ireland: Irish History and Culture

2005 “St. Patrick at Slane Hill”, <http://www.irishclans.com/articles/stpatrickslanehill.html> (Accessed: 2005/5/29)

The Cyber Hymnal

2005 http://www.cyberhymnal.org/bio/r/e/reed_emg.htm (Accessed: 2005/5/29)

The Robertson Trust

2005 “Robert Archibald Smith”, *Gazetteer for Scotland*, The Institute of Geography, University of Edinburgh. <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1341.html>

The World Music Archive

2005 <http://www.wesleyan.edu/libr/srhome/srwma.htm> (Accessed: 2005/5/25)

Wasson, D. Dewitt

1998 *Hymntune Index and Related Hymn Materials*. Sacrecrow Press.

Weber, Max

1921 “Pentatonik,, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München. <http://www.textlog.de/2303.html> (Accessed: 2005/5/25)

Wikipedia

2005a “Weltmusik”, <http://de.wikipedia.org/wiki/Weltmusik> (Accessed: 2005/5/25), zuletzt geändert um 21:43, 21. Mai 2005

2005b “World music”, http://en.wikipedia.org/wiki/World_music (Accessed: 2005/5/25), last modified 07:48, 19 Apr 2005.

方美霞

2002 《大台北地區學生世界音樂偏好之調查研究》，國立臺北師院國民教育研究所碩士論文，臺北。

日本基督教團讚美歌委員

1998 《讚美歌 21 略解》，東京：日本基督教團出版局。

江玉玲

2004 《聖詩歌：臺灣第一本教會聖詩的歷史溯源》，臺北：臺灣基督教文藝出版社。

2005 《臺語聖詩與韻文詩篇》，臺北。

李景行 等

2005 「過新年，咱著來吟詩」專題，《臺灣教會公報》，2762-2763 期，頁 12-15，2005/1/31~2005/2/7。

張隆志

1997 〈期待台灣研究與年鑑史學的嶄新對話：從「東台灣世界的構成」一文談起〉《東台灣研究》第 2 期(1997 年 12 月)，頁 51-66。

教育部

2002 〈國民中學九年一貫課程藝術與人文學習領域任教專門科目認定參考原則及內涵，九十一年七月九日台(九一)師(三)字第九一〇九六二〇七號函〉，《中等教育司資訊網》，http://www.edu.tw/EDU_WEB/EDU_MGT/HIGH-SCHOOL/EDU2359001/main/docs/2-2-5.doc (Accessed: 2005/5/24，第 9-10 頁)

維京官方資料

2005 <http://www.virgin.com/aboutvirgin/allaboutvirgin/thewholestory> (Accessed: 2005/5/24)

臺灣基督長老教會音樂委員會

2002 《世紀新聖詩》(附 3CDs)，臺南：人光。

鄭仰恩

2002 〈試論臺灣本土歷史神學研究的走向〉，《臺灣神學論刊》22(2002)，臺北：臺灣神

學院，頁 20。

駱維道、林怡娟著

2003 《世紀新聖詩導唱》，臺南：臺南神學院基金會教會音樂教育研究中心，[2003]。

韓國鑽

1992 〈世界音樂的形成與意義〉，《中國民族音樂學會會訊》第八期，臺北。頁 15-16。

榊原正人 / 三谷幸子 合著

2001 《三谷種吉－日本で最初の音楽伝道者》，東京，いのちのことば社。

台灣近代二胡作品的傳統與創新 —以陸檉《西秦王爺》為例

郭昭汝

摘要

本文主要探討的即臺灣現代二胡作品的傳統與創新，並以陸檉的作品《西秦王爺》為實例加以探討。筆者試圖由二胡音樂的歷史發展脈絡中，探究臺灣現代二胡音樂作品中素材與手法上使用的傳統及創新；並分析《西秦王爺》作品中呈現的現象。

《西秦王爺》是一首結合現代作曲技法及傳統元素—秦腔的現代作品。由結構上看來，雖其樂曲內容與唐代大曲無直接關係，但在速度結構上，由散板至極快的設計，整體就如同作曲者所言，具有唐代大曲的構想及精神。在這樣的結構下，作曲者使用到中國音樂中貫用的起、承、轉、合的樂句概念，並以中國音樂中的許多旋律構成方式連接（如：接字、換尾等）。作曲者如何將現代作曲手法與傳統素材—秦腔這兩個看似毫不相干的元素加以結合，而成為一部新作品，就是筆者在此想要做進一步的探討。

關鍵詞：二胡；陸檉；西秦王爺

Traditional and Innovation in Modern Erhu Compositions in Taiwan-

A Case Study of “XiqinWangye” by Lu Yun

KUO Chao-Ju

Graduate Student

Taipei National University of the Arts

Abstract

The aim of this article is to discuss tradition and innovation in modern erhu composition of Taiwan, taking Lu Yun's work “XiqinWangye” as an example. The author investigates the use of traditional and innovative materials with techniques in modern erhu compositions in Taiwan, through a survey of historical development of the erhu music, followed by analyzing the phenomenon appeared in this work.

“XiqinWangye” is a work which combines modern composition techniques and traditional materials – Qinqiang (Shaanxi 陝西opera music). The temporal structure of this work, though not directly related to Daqu of the Tang Dynasty (唐代大曲), was designed to start from “senza misura” and end with “prestissimo”, which contains some ideas and spirit of Daqu, as the composer has confirmed. Under this structure, the composer used the habitual concepts in Chinese music – introduction, elucidation, transition, and summary. Furthermore, she used numerous ways of Chinese melodic-constructing to connect sentences.

How to combine the two different elements – “modern composition techniques” and “Qinqiang music” – in a new composition, is the main topic the author wishes to further discuss.

Keywords: Erhu, Lu Yun, Xiqin Wangye

一、近五十年來二胡音樂的發展

二胡音樂的發展，在國共分裂、國民政府播遷來臺(1949年)後，形成了中國大陸、台灣兩地分頭發展的情形。初期，台灣承襲著大陸劉天華二胡學派的精神持續發展。漸漸地，因國樂教育體系的完善、專業國樂團相繼成立，以及國樂推廣工作的普及，使台灣民族音樂創作得以獲得良好的發展，並在許多新一代青年作曲家的不斷嘗試中，闢出屬於自己的新徑。

1949年以前，周少梅、劉天華等人致力於國樂改進工作，而他們在二胡音樂的發展上更是貢獻良多。從樂器的改良、把位的應用、教材的編寫、新形式作品¹的出現，到進而將二胡由戲曲類伴奏樂器提升為獨奏樂器，這些都為日後二胡音樂的發展奠定了穩固的基礎。

1949年後，台灣、中國大陸兩地在周少梅、劉天華等人建立的基礎上分頭發展，由初期的各自閉門造車，到近年來頻繁的交流、互動，形成良性競爭，並促使二胡音樂能在相互激盪下有更完善的發展。由於本文著重於探討台灣地區的二胡音樂，因此，中國大陸地區只簡要帶過不加贅述。

(一)大陸地區

1949年後，大陸地區二胡音樂的發展主要可分為四個時期：1949年~1966年；1966年~1976年；1976~1987年；1987年至今。

第一時期(1949年—1966年)由於音樂專業教育及表演教育的逐步開展，各地音樂學院紛紛成立，並培養出一批善於演奏、創作、教育的人才。1963年，第四屆「上海之春」二胡比賽，是本時期二胡音樂發展的高峰。當時參賽得獎作品，至今仍被視為演奏會中的經典曲目，如：黃海懷的《江河水》(1962)、魯日融及趙震霄合作的《秦腔主題隨想曲》(1958)等。

第二時期(1966年—1976年)受到文化大革命的影響，許多學科、藝術等發展，在此期都呈現停滯狀態，二胡音樂發展亦然。

第三時期(1976年—1987年)隨音樂比賽風氣的盛行，二胡創作上也有相當的進展。新作品包括陳耀星的《戰馬奔騰》(1976)、關銘的《藍花花敘事曲》(1981)等。此期二胡作品的一大突破，乃在於龐大的樂曲結構，如：劉文金的四樂章二胡協奏曲《長城隨想》

¹ 這裡的新形式作品，指的是相對於最初二胡只作為戲曲音樂伴奏或民間所使用的樂曲而言。此時期的新形式，指的即借鑑西方小提琴的技法或西洋的曲式、節奏等發展而成的音樂作品。如：劉天華二胡十大名曲中的〈光明行〉、〈燭影搖紅〉、〈空山鳥語〉等可謂這類作品的經典。

(1980)。

第四時期(1987年至今)，作曲家們不斷探索新的創作方向，在這不久之前，譚盾已經創作了《雙闕》(1985)、《火祭》(1985)兩首二胡作品，由這兩部作品，即可發現二胡音樂的創作方式，已明顯的改變。接著關迺忠的《第一二胡協奏曲》(1986-1987)、王建民的《第一二胡狂想曲》(1991)等相繼出現，打破了傳統調性、調式的寫作方式，加以現代作曲技法，不但大大地提升了二胡演奏技術上的難度，而克服這些高難度的技巧，更成為時下學習二胡者面臨的最大挑戰。

(二)台灣地區

台灣地區二胡音樂的發展與國樂在台灣的發展有著緊密的關連。目前為多數國樂界人士所接受的時代分期，乃依據陳勝田先生在《台灣音樂閱覽》一書〈中國音樂〉² 篇章中所作之分期。大致分為五個時期：

1. 萌芽時期(1949年—1960年) — 劉天華二胡學派精神之承襲

1949年，南京中央廣播電台國樂團隨國民政府遷移到台灣，隨行來台的國樂家有高子銘(1908-1973年)、孫培章(1920-1995年)、王沛綸等人，促使1950年成立中廣國樂團。

這段期間的二胡藝術，大致承襲劉天華二胡學派的精神和曲目。高子銘在《現代國樂》³ 一書中提及：當時的台聲國樂團，他們在1956年前往泰國訪問演出，所演出的曲目就是劉天華十大名曲中的其中幾首。而隔年，李鎮東先生又曾撰寫了有關劉天華十大名曲的演奏指法和詮釋法。由上述諸例可知當時劉天華學派的演奏法和曲目確為主流。

2. 推廣時期(1961年—1970年) — 演奏技術的進步及台灣二胡作品的出現

此期由於在許多經濟改革措施下，台灣經濟得到穩定發展，音樂獲得較良好的發展，這時主要仍以中廣國樂團為發展中心。

1963~1970年間，女王唱片共發行了90片左右的國樂唱片，這些唱片中的曲源多來自大陸。而這批唱片的發行，使台灣的習樂者得以透過唱片學習、揣摩，許多作曲者更受這些大陸作品的啟發而創作了不少樂曲，如：董榕森的《一葉蘭》(1962)、《踏青》(1969)及劉俊鳴的《出塞》(1970)等。

3. 專業音樂教育時期(1971年 -1978年) — 大專院校國樂科系的相繼成立

² 陳勝田(1987)：〈中國音樂〉，《台灣音樂閱覽》，陳郁秀編。台北：玉山社；P.P.134-144。

³ 高子銘(1983)：《現代國樂》

此時期，學習音樂的風氣開始盛行。各級學校也開始成立音樂相關科系、成立附設音樂班、培養資賦優異學生等等。

當時僅兩所學校有國樂科系的成立：其一即 1969 年成立的中國文化大學附設舞蹈音樂專修科國樂組（即現在文大國樂系的前身）；其二即 1971 年成立的國立台灣藝術專科學校國樂科（即現今台灣藝術大學國樂系）。由於國樂科系的成立，開啓了二胡演奏的專業教育。

在演奏上，李鎮東是台灣首位灌錄劉天華十大名曲的二胡演奏家，並於 1972 年 4 月由四海唱片出版了《光明行－李鎮東南胡獨奏集》，成爲台灣學習者之典範。

4. 職業演奏盛行時期(1979 年-1987 年)－專業國樂團的成立

此期政府開始加強藝術文化的提升，並支持中、西樂職業樂團的成立，因而促使 1979 年 9 月台北市立國樂團的誕生。北市國除了定期舉辦音樂比賽、作曲獎與作曲家研討會等活動，帶動國樂樂壇的學術及技術提升外，更超越以往居於領導地位的一半職業樂團－中廣國樂團，至今仍屹立不搖。台北市國成立後，相繼成立的職業樂團尚有：1984 年九月成立的實驗國樂團。

此期在二胡的教材與曲目上，由董榕森先生所編的《南胡教本》（1981 年初版）成爲臺灣系統化教材的先例。書中按樂曲的難易程度分爲六個等級，全書共收錄六十七首曲目。另外，學藝出版社也出版了《劉天華南胡全集》等樂譜，但教材數量仍相當有限。

5. 兩岸交流時期(1987 年至今)－相互激盪產生的新作品及演奏技術的提升

(1) 兩岸開放及交流

自 1987 年起政府開放大陸探親，兩岸開放初期，大陸演奏家只能以探親名義或持他國護照前來臺灣，且不得做任何公開性演出或教學活動。

此期的二胡演奏也由於兩岸的開放，獲得極大的啓發，每年寒暑假赴大陸進修的台灣學子不計其數，因而快速建立了多樣的演奏技巧和理論方面的知識，提升了國樂整體的學習效果。

經過多年來的交流，兩岸演奏者從相互學習到競爭的情況，也由於各項比賽的舉行而產生。這類比賽最大的意義，乃在於透過比賽獲得交流機會，並互相觀摩學習。

(2) 新生代演奏家及新作品的產生

因應比賽而生的一些創作，如二胡協奏曲類有：《第一二胡協奏曲》（關迺忠，

1987年)、《貴妃情》(盧亮輝,1997年)、《二胡協奏曲》(劉學軒,2000)、《弦二協奏曲》(王乙聿,2003)等。而本篇文章所探討的《西秦王爺》(陸檉,2003)也是在2003年文建會所舉辦的民族音樂創作比賽中脫穎而出的作品。

此時期的樂曲,就其作品作曲手法及技巧,其訴求往往必須具有「民族」、「傳統」的精神,又須具有現代結構的表現。而這兩個看似無法相容的要求,對於新一代作曲家們而言,是一種高難度的挑戰。就文化傳統而言,台灣與大陸是一脈相承的,整個中國音樂文化中,樂種如此繁多,流行於各地之民歌、小調、戲劇等等,自然也成爲象徵民族精神與傳統文化的一部分。所以,對於作品是否具有「民族」、「傳統」的精神,這個定義是難以釐清的,如何才稱得上具有民族精神?如何才算是表現傳統?這些恐怕是人人心中各有一把尺,特別是作曲家們,他們對於中國音樂的了解有多少?對於民族精神與體現傳統的定位點在何處?這些答案,或許從作品中反映出來的狀況,即可揭示他們對於民族與傳統定義的不同解讀。

二、二胡協奏曲《西秦王爺》的創作

(一)作曲者背景簡介

陸檉,1982年出生在一個音樂環境優越的家庭中。陸檉五歲(1987年)開始學習鋼琴;1990年與趙劍華(上海人,中國一級演奏員,目前定居於新加坡)學習二胡,是其接觸國樂的開始;同時,也向丁世佩老師學習視唱、聽寫。1994年考取南門國中音樂班,主修南胡(主修老師爲陳慶文、倪維謙)、副修鋼琴(副修老師爲李芳玲)。1997年考入新店高中音樂班,主修二胡(主修老師陳慶文、倪文娟、方美琪)、副修鋼琴;並參加台北市立國樂團附設青少年國樂團;這段時間積極於理論作曲方面的學習,向蘇凡凌老師學習和聲、音樂分析及風格寫作。2000年保送甄試進入國立台灣藝術大學中國音樂學系,主修二胡(主修老師林昱廷)、副修鋼琴(副修老師鄭登琬),並與洪崇焜老師學習對位法、理論作曲至今。2003年,其作品《西秦王爺》在文建會2003民族音樂創作比賽中脫穎而出,獲得協奏曲組第一名。2004年一考入國立台北藝術大學音樂碩士班,主修理論作曲。八月,其噴吶協奏作品《弄獅》再次獲得2004文建會民族音樂創作比賽協奏曲組第二名。

圖 1 — 青年作曲家陸檉



(二)一部「沒有任何樂器可取代」的二胡作品

從陸檉的學習背景觀之，許多人、甚至是筆者，都認為這部作品對她而言應是一件容易的工作，因為二胡正是她所擅長的項目。但她曾經這樣形容自己當時的心情：

「在創作過程中，我受到了前所未有的痛苦；第一、對於樂隊配器的不熟悉，第二、由於學習十多年的二胡，對於它深入的了解，卻也讓我幾度陷入演奏者與創作者間的兩難而無法脫身。⁴」

這正是她創作《西秦王爺》過程中遇到最大的矛盾點—試圖跳脫原有二胡演奏手法的框框，完全以一個作曲者的姿態著手這部作品的創作。

訪談中，筆者了解到陸檉希望呈現的是一個「沒有任何樂器能夠取代」的二胡作品。近代小提琴樂曲被大量移植到二胡上，除了少數作品，大部分被移植的樂曲，應用到了二胡身上似乎很難顯現樂曲原有的特點，成了二胡不像二胡，卻又無法像小提琴般精準的尷尬局面。而陸檉選擇戲曲音樂為題材，無非是抓住了二胡適於表現人聲及音色變化豐富的特點，來達到如其所言：「沒有任何樂器能夠取代」的目標。

在作曲者對此作品最初的構想上，她將音樂的段落進行設計成由慢至快，如同唐代大曲⁵般，由「散序」、「中序」、「入破」到「急」，呈現一種越來越快的形式。其樂曲段落結構大致如表 2：

⁴ 陸檉〈從創作中了解自己，在比賽裡獲得成長—完成《西秦王爺》之前後〉，台北市立國樂團（2004）：《北市國樂》。第 199 期。台北市立國樂團。

⁵ 大曲是在隋唐伎樂基礎上發展起來的多段大型歌舞音樂。歌、舞、器樂並用，具有特定的大套結構形成。

除了 A¹ 散板，作曲者將其寫成一段回憶性的短暫反覆，很快地又進入流水板，整體而言仍遵守由慢至快的原則，雖內容上與唐代大曲有極大的不同，但樂曲速度的設計上是存有唐大曲精神的。

表 2 — 樂曲速度結構表

本 曲	引子 →	A 慢板 →	B 小快板 →	A ¹ 散板	à C 流水板 (小華彩)	à B1 快板
小節數	(T.1-T.34)	(T.35-T.76)	(T77-T.216)	(T216-235)	(T236-430)	(T431-616)
各段落 使用之 速 度	♩ =40-50 (T.1-T.10) 自由地 (T.11-T.18) ♩ =60-66(T.19-T34)	自由地 (T.35-T.40) ♩ =72 (T.41-T.44) ♩ =40 (T.45-T.54) ♩ =60 (T.55-T.76)	♩ =132(T.77-T.215)	極慢 (T.216-T.235)	♩ =168(T.236-T.430)	♩ =100 (T.431-T.529) ♩ =168 (T.530-T.593) ♩ =176 (T.594-T.616)
唐大曲 速 度 結 構	散序 →	中序	→ 入破	→	急	

(三) 關於協奏曲的解讀與秦腔風格

協奏曲，在西洋音樂中，指的是協同的演奏。以一件或數件獨奏樂器和樂隊協同演奏既有對比又相交融的作品。通常分為三個樂章⁶，第一樂章常是奏鳴曲式。在樂曲當中，常有為突顯主奏者技藝而設的華彩樂段。但在《西秦王爺》這部二胡協奏曲作品中不但沒有分樂章，更沒有用到所謂的奏鳴曲式。其樂句、樂段的構成，是中國音樂中常應用的起、承、轉、合概念。牽強地說，筆者認為僅能從以下幾點被認為《西秦王爺》屬於協奏曲：

1. 整部作品以二胡作為主奏樂器，並突顯其在樂曲中的重要性。
2. Tutti 與 Solo 交融、對比的觀念。即國樂隊和二胡主奏者在樂曲中形成的對比和互賴關係。
3. 作曲者在報名當次比賽時，參加的組別即為「協奏曲組」。
4. 二胡主奏的華彩樂段，突顯樂器的特殊性和樂曲精神。如：慢板的引子部分 (T.35-T.42)，如譜例 1：

⁶ 唐其竟等譯 (2002)：《牛津簡明音樂辭典》。第四版；北京：人民音樂出版社；P.245

譜例 1

秦腔是中國戲曲中的一個劇種，又名「陝西梆子」，其起源說法不一，但一般認為是出自陝西、甘肅及山西的民歌小曲，由民間流行的弦索調演變而成。流布於陝西、山西、甘肅、青海、新疆等地區，它是梆子腔系統中，歷史最悠久的劇種之一。秦腔音樂的器樂曲牌，不少是直接源於當地的民歌小曲及鼓吹樂。而其唱腔中，最顯著的特徵，就是兩種色彩極為不同的「花音」與「苦音」。花音與苦音同屬徵調式，但音階結構及特徵音使用的不同，造成兩種音樂表情上有很大的差異⁷。

花音又稱歡音、硬音，常用於表現明朗歡樂或肯定堅決的情緒；苦音又稱哭音、軟音，常用於表現悲傷激昂的情緒。花音與苦音同屬徵調式，以5為主音，下句都落在5音，旋律的骨架音5、1、2也相同。但花音除了5、1、2三音外，更常常使用到3、6兩音，上句結束音常落於3、6、1、2、5；苦音除5、1、2三音外，4、7兩音最常被使用到，上句結音常落於7、4、1、2、5。以上音的運用形成了秦腔中兩種極為不同的音調色彩。而對於秦腔中花音及苦音的音階，一般認為花音音階為漢族的清樂音階，即旋律以五聲音階為骨幹，4與7音為偏音，音階組成模式為**5 6 (7)⁸ 1 2 3 (4)**；苦音的音階被認為是漢族的燕樂音階。即旋律中的4、7音佔有重要地位，其音階組成模式為**5 6 b7 1 2 3 4**。

蔣菁在其《中國戲曲音樂》一書中，對於苦音及花音的音階結構及使用音做了以下幾點歸納：

⁷ 本段乃參考蔣菁(1995)：《中國戲曲音樂》。人民音樂出版社；P.187~P.196及中國大百科全書總編輯委員會編(1992)：《中國大百科全書·戲曲曲藝》。第一版第三刷；北京：中國大百科全書出版；P.288。

⁸ 使用粗體表示為低八度音

1. 秦腔音階中的 4、 $\sharp 4$ 、 $\flat 7$ 、7 的音高均不同於五度相生律、純律及十二平均律。
2. 秦腔音階中的 4、7 有微分音 (使用到四分之三音) 的運用。微分音在第一點中的三個律制中皆不存在，故當使用到微分音時，會在唱名的左上方以 \uparrow 或 \downarrow 表示，如介於 4 與 $\sharp 4$ 間的四分之三音用 $\uparrow 4$ 表示；介於 7 與 $\flat 7$ 間的四分之三音用 $\downarrow 7$ 表示。
3. 花音與苦音的 4 及 7 音，在不同的旋法中，其音高有游移特點，簡單地介紹如下：
 - (1) 苦音：調式主音 (徵) 的上方三級音，在上行及當作結音時常用 $\downarrow 7$ 音；下行時則常用 $\flat 7$ 音。苦音為七聲音階，以 5 $\flat 7$ 1 2 4 為骨幹音⁹，4 一般使用本位 4；而 3、6 用得很少。
 - (2) 花音：調式主音 (徵) 的上方三級音基本上使用純律 7，歡音也屬七聲音階，以 5 6 1 2 3 為骨幹音，3 音的使用機率很高；4、7 音則較少用。唯花音中的 4 音一般略高於本位 4 音。

綜上所述，筆者將秦腔中花音及苦音的特點，歸納製成表格，如下表 3：

表 3 - 花音苦音表對照表

	花音 (歡音、硬音)	苦音 (哭音、軟音)
適用於	明快、歡樂及肯定的情緒	悲傷、激昂、苦楚的情緒
調式	徵調式	徵調式
常用音	5、1、2 三音，外加 3、6 兩音。	5、1、2 三音，外加 4、7 兩音。
結音	上句	3、6、5、1、2
	下句	5
音階結構	5 6 (7) 1 2 3 \uparrow (4) → 清樂音階	5 6 $\flat 7$ 1 2 3 4 → 燕樂音階
骨幹音	5 6 1 2 3	5 $\flat 7$ 1 2 4
4、7 的使用方式	4、7 兩音較少用。但被使用時，4 音較本位 4 音高；7 音則使用純律 7。	常用 4、7 兩音
		上行： $\downarrow 7$ 、本位 4
		下行： $\flat 7$ 、本位 4
		當作結音時： $\downarrow 7$ 、本位 4

在此，筆者透過對於秦腔風格特點的部分了解，試圖在《西秦王爺》作品中探尋秦腔風格的使用狀況及樂曲的傳統性。由於筆者自身對於秦腔戲種的接觸和了解不深，所能蒐集到的資料也有限，特別是有聲資料的缺乏，使筆者僅能從片面的文字資料，和過去演奏秦腔風格二胡樂曲的經驗中著手分析工作。以下將《西秦王爺》樂曲中的秦腔風格加以整

⁹ 骨幹音，frame，指的是旋律扣除所有裝飾性質的音，剩下的骨幹旋律。

理說明。

1. 使用苦音 (哭音、軟音) 的部份：

- (1) 慢板引子部份 (T35-T42)：這段慢板引子屬於一個二胡主奏的 solo 樂段 (譜例 1)，在這裡我們可以從譜上發現，許多二胡的演奏技巧正是表現秦腔音樂精神所在。如本段中的 T.35、T.36 兩小節，使用了重壓揉的手法，使二胡表現出的音色更符合秦腔戲曲哭音中人的悲楚淒涼唱腔。(譜例 2)：

譜例 2

而類似的旋律及精神在全曲引子第一部分 (T.11-T18) 的管上也出現。(譜例 3)：

譜例 3

- (2) 大音程滑音、滑揉、七度滑音及強調首調 4、7 音，在慢板旋律中 (T.45-T.76) 也成為苦音風格的象徵。如：譜例 4，T.45 第一拍由 g^1 滑到 d^2 的大音程滑音、第二拍由 f^1 滑到 e^1 ，而 f^1 採用了滑揉的技巧，達到秦腔哭音中強調 4 音的效果。譜例 4 中，T.48 用到 b^1 ，也突顯了 7 音在苦音中的重要性，而其 7 音亦遵循著表 3 中說明的規則，下行時採用 b^7 音。

譜例 4

2. 使用花音 (歡音、硬音) 的部份：

(1) 快板主題 (T.123-T147) 即以歡音寫成，若以首調看待，此主題仍屬徵調式。(譜例 5)

由此段旋律可略窺前述表 3 歸納的幾個歡音特點：

- a. 常用 5、1、2 三音，外加 3、6 兩音。
- b. 7 音使用的是本位 7 音。

譜例 5(本譜擷取自陸櫻提供之電子檔)

(2) 二胡主奏大音程間來回滑音及同音換指的滑音技巧運用在歡音樂段中，形成了模仿鑼、鈸聲響的特殊音響效果。(譜例 6)

譜例 6

三、《西秦王爺》的音樂

在此筆者將對以下之分析提出幾點說明。關於調式的判斷上，筆者採用的是中國音樂中「之調式」¹⁰的系統；在樂句的構成上，則以二胡主奏的主旋律為劃分基準，並盡可能以中國音樂中可應用的術語來說明樂句與樂句的關係。以下是筆者對本樂曲做的分析：

(一)樂團編制：

「西秦王爺」採用現代大型國樂團的樂隊編制，包括了吹（吹管樂器）、拉（擦絃樂器）、彈（彈撥樂器）、打（打擊樂器）四個聲部。其樂隊編制細目如下表：

表 4－樂隊編制表

獨奏二胡	
吹管樂器：共 11 人 ● 梆笛 *2 (兼用小笛) ● 曲笛 *2 ● 高音笙 *2 ● 低音笙 *1 ● 高音嗩吶 *2 ● 中音嗩吶 *1 ● 次中音嗩吶 *1 (兼管)	打擊樂器：共 6 人 ● 擊樂一：定音鼓 *5、中國大鈸 ● 擊樂二：小鑼、吊鈸、花盆鼓 ● 擊樂三：小鈸、花盆鼓、低音鼓 ● 擊樂四：大鑼、中國大鈸 ● 擊樂五：大堂鼓、板鼓、板、高音梆子、木魚 *3、木琴 ● 擊樂六：排鼓 *5、大堂鼓
彈撥樂器：共 16-18 人 ● 揚琴 *2 ● 柳琴 *2 ● 琵琶 *4-5 ● 中阮 *4-5 ● 大阮 *4	擦絃樂器：共 29-33 人 ● 高胡 *3-4 ● 二胡 (一)*7 ● 二胡 (二)*7 (其中一位兼打梆子) ● 中胡 *4-5 ● 革胡 *5-6 ● 倍革胡 *3-4

(二)樂曲分析

筆者在表 25 中已將《西秦王爺》之速度結構作簡要說明，接下來將對本樂曲做詳細的文字說明及分析。分析上採用王銘裕先生的演奏版本¹¹，以下分為樂曲的段落與結構、各段落聲部及音樂材料的安排加以討論：

1. 樂曲的段落與結構

¹⁰ 日本學者林謙三在《隋唐燕樂調研究》(1936 商務印版)中創用的術語。「之調式」與「為調式」是表達律—聲結構宮調名稱的兩種不同稱謂方式。如：林鐘商在之調式系統中應解讀為一以林鐘為宮的商調式；在為調式系統則應解讀為一林鐘律為商音。

¹¹ 《絲竹傳奇》(2004)。有聲資料：2CD；台北市立國樂團發行；CD1：第一首，王銘裕主奏。

在樂曲的分段上,《西秦王爺》可分為六個大段落,此六個段落又可再細分為數個小段。這些段落的分段依據,乃考慮了音樂材料的運用、旋律的完整性、速度安排……等等因素。六個段落分別為引子(T1-T34)、A 慢板(T35-T76)、B 小快板(T77-T216)、A1 散板(T216-235)、C 流水板(T236-T430)及 B1 快板(T431-T616)。其詳細段落結構,請見下頁圖2:

2. 各段落聲部及音樂材料的安排

(1) 引子(T1-T34): 分為兩個部份:

- ① 第一部份(T1-T18): 這一段所呈現出的是一種西方現代作品重視音響效果的感覺,氣勢磅礴。開始,以革胡及倍革胡持續的長低音打底,突強轉弱,為擊樂的出現,做了聽覺上具有神秘效果的準備。擊樂上則運用鼓心與鼓邊音色的交替,加以大鈸磨擊(譜例7)。接著琵琶再以絞弦烘托出高音噴呐模仿的戲曲唱腔(T.7, 譜例8),此處猶如西秦王爺的具象呈現。類似這樣的模式以五個小節為一單位,重複了一次,最後結束在極強的音堆(T10, *fff*)上。

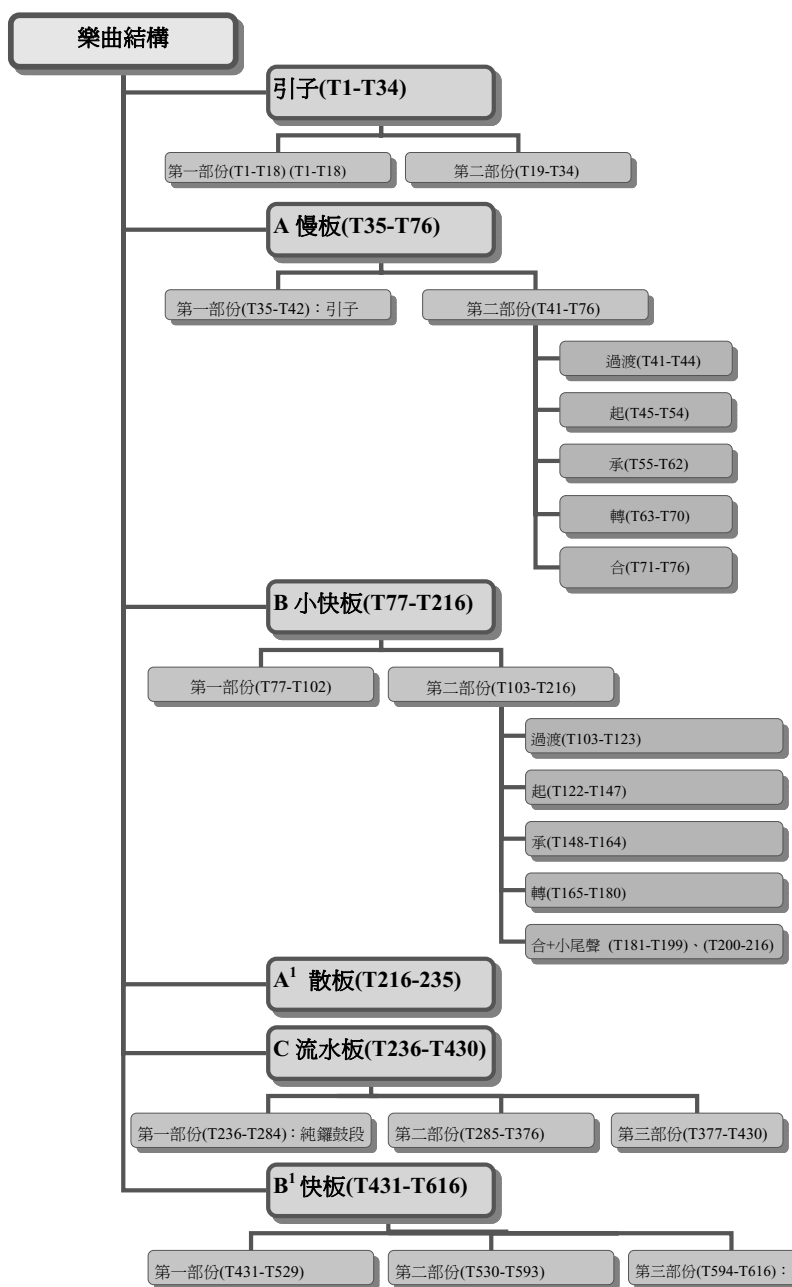
譜例 7

譜例 7 展示了樂曲 T1 的打擊樂部分。樂譜包含六個聲部：鑼一、鑼二、鑼三、鑼四、鑼五、鑼六。樂譜中標註了「定音」和「大鈸磨擊」等演奏指示。一個方框圈出了「大鈸磨擊」的樂句，標註有「L.V.」和「mp」。

譜例 8

譜例 8 展示了樂曲 T7 的噴呐部分。樂譜包含三個聲部：高噴、中噴、次中噴。樂譜中標註了「噴呐模仿戲曲唱腔」的演奏指示。一個方框圈出了該樂句，標註有「f」和「fff」。

圖 2 — 樂曲段落結構圖



T11-T18 像是引子中的引子般，以管自由地演奏八小節的散板，引出全曲旋律的精神，為後 (T45) 的二胡主奏所演奏的秦腔苦音旋律做了準備 (譜例 3 及譜例 4)，而這時只剩下弦樂持續的長低音為管子鋪底。以沉重的行板，象徵王爺出巡莊嚴穩重的步伐。旋律以大二度與大七度兩次進行推向引子的高潮。(全樂隊以固定音型混奏堆疊，再次襯托嗩吶唱腔即興演奏至 *fff*，達到樂曲開頭的高潮)。

- ② 第二部份 (T19-T34)：整個樂隊以固定音型混奏堆疊，襯托出嗩吶模仿戲曲唱腔的特點，這樣的固定音型，也描繪出王爺出巡時的步伐。此處樂隊大多是以二度、四度、五度堆疊而成；旋律部份 (管樂及高、二胡) 以大二度與大七度進行兩次推進，直到 T32 起，各聲部開始交錯演奏同一音型 ($\flat a^2-c^3-c^3-{}^{\sharp}f^3-e^3-c^3$ ，或低 1 或 2 個八度)，漸快到亂約十秒，此時嗩吶仍即興地模仿著戲曲唱腔，到 T34 時全隊結束於一個極強 (*fff*) 以六個音 ($\flat a^2-c^3-c^3-{}^{\sharp}f^3-e^3-c^3-\flat e^3-g^3$) 組成的和弦上 (譜例 9)。

(2) A 慢板 (T35-T76)：分為兩個部份：

- ① 第一部份 (T35-T42)：此段可視為慢板中的引子。由二胡主奏者獨奏，全段皆以內弦演奏。這裡大量使用深而密的壓揉、滑揉技巧，充分展現全曲的精神—秦腔風格 (譜例 2)。
- ② 第二部份 (T41-T76)：又分為過渡 (T41-T44)、起 (T45-T54)、承 (T55-T62)、轉 (T63-T70)，及合 (T71-T76) 五個部份。
- a. 過渡 (T41-T44) — 其中 T41-T42 同時為前一句 (T35-T42) 的結尾，又是 T41-T44 的開始。以擦弦樂器依次進入堆疊成和聲，引出慢板主旋律。
- b. 起 (T45-T54) — 二胡獨奏簡單的旋律動機 (T45, $g^1-d^2-f^1-e^1-d^1$) 曾出現在 T14 的管子中 (譜例 3 及譜例 4)，可視為是對先前管子暗示性旋律的一種呼應。這裡調式屬於 C 商調。

譜例 9

The image shows a complex musical score for Example 9, consisting of multiple staves. A prominent annotation at the top center reads "漸快至 Accelerate 約 10 秒" (Accelerate to approximately 10 seconds). Below this, another instruction states "所有演唱即與仿戲曲唱腔" (All singing is imitating traditional opera singing style). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. The notation is dense and spans across several systems, with some parts enclosed in boxes to highlight specific musical phrases or techniques.

c. 承 (T55-T62) —應用秦腔中 4、7 兩音游移不定的特性，將調式轉到 G 宮調。此處可說是兩個相似的句子組成：T55-58 為第一句；T59-62 為第二句，兩句的末尾都停在小七度上 (d2-e1)，再次呼應秦腔中常用七度旋律的特色。同時，為下一句的開啓起了很大的作用。在這個部份二胡獨奏是休止的狀態，完全由樂隊帶入下一個句子。

「承」這個部份以對位的手法寫成。樂隊除擊樂外，分為三組做對位（譜例 10）：高音聲部（如：梆笛、曲笛、高、中噴、高笙及高、中、二胡）做旋律的呈現；低音聲部（如：中笙、低笙、大阮、革胡及倍革胡）做低音線條，兩組是交替演奏的；而彈撥樂除大阮外，為介於填充兩組音色之間的中間層。

- d. 轉 (T63-T70) — 旋律由樂隊引入二胡主奏，分為上、下兩個句子。T63-66 為上句 (C 角調)；T67-70 為下句 (F 羽調)。上句的首音與其前一句 (T59-T62) 旋律的末音之關係屬於中國音樂中「接字」的特點 (譜例 11)；下句與上句的關係，在首調的思考上出發，仍然應用了「接字」¹² 的手法，採用的是轉換調式的接字手法，亦即上句 (C 角調) 旋律的最末一音為 Mi，而下句 (F 羽調) 旋律的首音以首調音高思考，b¹ 音屬於 F 羽調中的 Mi 音 (見譜例 12)；若不以轉換調式想法稱之，我們可以發現，此即為中國音樂中常用四度、五度構成上下句旋律的關係。這個部份主旋律與樂隊強調增四度 (e²-^bB) 的關係，而主旋律屬於調式的；樂隊則屬於調性中的小調 (譜例 13)。
- e. 合 (T71-T76) — 此句與「起」(T45-54) 有相同的開頭，但「合」句為了要為這個段落作結，所以句子結束的地方採用了中國音樂中「換尾」¹³ 的方式，改變了「起」句的做法，提前在調式主音 d³ 上就做了結束。這裡擦弦樂和中、低笙每小節都以長低音演奏，而彈撥樂僅留下琵琶不斷演奏相同的音形，並強調秦腔中七度的音程關係。

¹² 「接字」是中國音樂中重要的旋律構成手法，它的使用方式是，第二個句子的首音是第一個句子的結束音，亦即後句以前句最末一音作為旋律發展的起始點。

¹³ 「換尾」是中國音樂中的一種作曲手法，即同一曲調 (或句子) 重複時，將原曲調結束部分做局部的變化。

譜例 10

T55. 60

高音聲部

低音聲部

中間聲部

低音聲部

小提琴一

小提琴二

小提琴三

小提琴四

小提琴五

小提琴六

大提琴

高音聲部

低音聲部

譜例 11

Musical score for Example 11. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the alto saxophone. The second system includes a grand staff and a separate staff for the tenor saxophone. Measure T59 is marked with a box and 'e2' above it. Measure T63 is marked with a box and 'e1' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

譜例 12

Musical score for Example 12. It consists of two systems of staves, both for the saxophone. The first system is for the tenor saxophone, with measure T63 marked with a box and 'e3' to its right. The second system is for the alto saxophone, with measure T67 marked with a box and 'b1' to its left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

譜例 13

Musical score for Example 13. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the alto saxophone. Measure T63 is marked with a box and 'e2' above it. The alto saxophone staff has a box around a note with 'bB' below it. The text '增四度關係' (Augmented fourth relationship) is written in the middle of the grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

觀察A段慢板中起、承、轉、合的四個樂句，筆者將其各樂句間之關聯性及構成起、承、轉、合四樂句的原因說明如下(譜例 14)：

- (a) 首先觀察起句 (T45-54) 與合句 (T71-76) 可發現，合句作為本段的結束句，卻又與起句相呼應 (見譜例)，正與中國音樂結構中，合與起的前後呼應關係相符，因此起與合的關係便成立。
- (b) 接著觀察介於起句與合句之間的兩個樂句。承句 (T55-62) 是接著起句的二胡主奏，以樂隊各聲部對位的方式 (此時二胡主奏處於休止狀態) 引入主題，並做音樂的開展。
- (c) 轉句 (T63-70) 開頭以提高八度「接字」(文學上的頂針格) 方式，承繼了承句的最末一音 (e1)，並作調式的轉變。轉句中包含了上 (T63-66)、下 (T67-70) 兩個句子。而上下句的調式關係，筆者將其解釋為下面兩種情況：
- I. 上句與下句屬於五度關係的調式轉換—若依下句首音為上句末音的「頂針」手法而言，則上句為C角調、下句為F羽調。屬於上下句皆有轉調的情形。而這樣的狀況正好發生在轉句的部分，故將上下句關係解釋為調式的轉換應是合理的推論。
 - II. 上句與下句同屬C角調—若以上下兩句的結音的一致性而言，上句結音在 e3；下句結音在 e1，兩句結音都在 E 音上。故判定其上下句屬於同一調式也合理。

在此筆者較傾向非調式轉換的想法，因為在中國音樂中，四度、五度的句子循環關係是隨處可見的。綜上幾點所述，起、承、轉、合的關係便形成整個A段慢板的重心所在。

譜例 14

The musical score for Example 14 consists of several staves. The first staff (T45) is labeled '起句' and contains a sequence of notes with some markings. The second staff (T51) continues the melody. The third staff (T55) is labeled '承句' and shows a more complex rhythmic pattern. The fourth staff (T59) continues the '承句' section. The fifth staff (T63) is labeled '轉句' and shows a change in the melodic line. The sixth staff (T67) continues the '轉句' section. The seventh staff (T71) is labeled '合句' and concludes the sequence with a final note and a fermata.

(3) B 小快板 (T77-T216) 一分為兩部份。第一部份為純鑼鼓段；第二部份則包含了一個連接段及起、承、轉、合四個部份，其中合的部分還包含一個小尾聲。

- ① 第一部份 (T77-T102)：純鑼鼓段。是由慢板銜接到快板中，為了活絡氣氛的段落。此段使用的樂器有京劇武場四大件 (板鼓、鑊鈸、大鑼及小鑼) 加上一個高音梆子。
- ② 第二部份 (T103-T216)：一個連接段及起、承、轉、合四個部份，其中合的部分還包括了一個本段的小尾聲。
 - a. 過渡 (T103-T123) 一為連接鑼鼓段到二胡獨奏開始演奏間的一個過渡段，此段旋律的在許多戲曲劇種的過門中皆被運用 (譜例 15)，以動機 1 (譜例 5，動機 1) 貫穿。

譜例 15

T103 過門

T110

T116

b. 起 (T122-T147) — 主旋律為 E 徵調，T122-T123 是前面過渡 (T103-T123) 的尾，亦為「起」句的開始。二胡主奏使用了動機 1、2、3(譜例 5) 的組合表現主要旋律，而其它的聲部則不斷地以同樣的音型演奏著，雖然使用三和弦，但在根音上加了六度音，造成了六五和弦尚未解決的音響，同時也削減了三度音在國樂隊中不夠精準的問題。並添加了七度大跳的秦腔特點，但樂隊完全五度音程的反覆出現 (譜例 16)，不免使人聽來仍有西方調性和聲的意味存在，故此處聽來僅是一條主要旋律配以樂隊和聲式的伴奏，屬於早期國樂曲目中較常使用的方式。

譜例 16

T125

三和絃根音

空心5度

加六度音

七度

- c. 承 (T148-T164) — 主要旋律轉到樂隊的梆笛、曲笛和高、二胡身上，而二胡主奏，則使用大量的大音程間滑音模仿鑼鼓樂的聲響。樂隊的其它聲部仍同前做相同的音型伴奏 (譜例 17)。

譜例 17

T148

獨奏

高胡

二胡1
2

音型式伴奏

梆胡

上胡

模仿鑼鼓

- d. 轉 (T165-T180) — 動機 4 與動機 2 結合 (譜例 18、19) 的出現，乃本段的一個轉折，這個動機到了之後 (T431-616) 的樂段仍會反覆地出現。而在這裡節拍上做了頻繁的變換 (3/8 拍與 4/8 拍的結合) 和力度的對比 (f 及 mp)(譜例 19)，製造了秦腔中歡音的活潑特點，使音樂有不斷向前推進的感覺。

譜例 18(本譜例擷取自陸櫻提供之電子檔)

二胡

動機1

動機2

動機3

譜例 19

The image shows a musical score for Example 19, starting at measure T165. It features five staves: Gongche (top), Erhu 1 & 2, Zhonghu, Banhu, and Beibanhu. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *mp*. Annotations include '動機4' and '動機2' with brackets, '力度對比' with arrows, and '節拍變換頻繁' with a bracket. The score ends at measure T216.

e. 合 + 小尾聲 (T181-T199)、(T200-T216) — 「起」(T122-T146) 的主題再次在二胡主奏中出現，而梆笛使用了動機 1，革胡、倍革胡則以 pizz 表現動機 2；主奏部分使用了動機 1、2、3、4 的連接將整段音樂帶至高潮，最後一小節 (T.216) 結束處，也是下一個段落的開始。

(4) A1 散板 (T216-T235) — 呼應 A 慢板。先以一個呼應慢板引子 (T35-42) 的二胡主奏開始，是這個短小段落的引子。這裡可分為兩句：T224-228 為第一句，與 A 段慢板中的「合」句 (T71-76) 做呼應，但在慢板中是以固定 =40 的速度進行，本段則是採用散板的方式呈現 (見下頁譜例 20)。在音樂情緒上就較慢板更為深情，具有強烈的回憶性；T229-235 為第二句，本句結尾 (T234-235) 的幾個泛音 (使用了自然泛音與人工泛音)，營造出遙想的效果。

(5) C 流水板 (T236-T430) — 分為三個部份。第一部分為純鑼鼓段；第二、第三部份皆為二胡與擊樂做節奏對唱。

- ① 第一部份 (T236-T284)：純鑼鼓段。以板鼓和高音梆子開頭 (T236-T257)，節奏越來越密，進入 T265，各擊樂聲部全部加入，呼應了前面小快板 (T77-102) 用鑼鼓段熱場以銜接入樂隊的部分。
- ② 第二部份 (T285-T376)：二胡與擊樂做節奏對唱。高音梆子做節奏的花打，梆子擊固定節奏，二胡主奏則再度以小快板中的動機 1、2、3 出現，並加入長音下行壓滑揉的特點 (譜例 21)，豐富了二胡的音色變換。擊樂組在 T369 時，由弱漸強準備進入流水板的第三部份。
- ③ 第三部份 (T377-T430)：所有的擊樂都加入，烘托出熱鬧氣氛，二胡與擊樂做

節奏對唱。二胡主奏不斷以七度音程的大跳滑音與所有擊樂融為一體。最後樂隊以高音及低音的不協和音塊，做模仿擊樂聲響式的演奏。

譜例 20

T224 回憶地 極慢
擊樂五
獨奏
呼應T71-T76

T229
擊樂五
獨奏

T232 232
擊樂五
獨奏
泛音

譜例 21

分弓 T345 長音下行壓滑揉

(6) B¹ 快板 (T431-T616) — 以兩次速度的推進形成三個小段落。

①第一部份 (T431-T529)	<p>使用了動機 2、3、4，以 ♩ = 100 (T.431-T.529) 的速度進行，保持流水板的速度動力。速度的轉換造成兩次的推動 (♩ = 168 (T.530-T.593)、♩ = 176 (T.594-T.616))。在句法上，應用傳統戲曲中上、下句的結構，採換尾的方式，速度不斷的轉快。到了 T.578，開始以四小節為一單位，直到 T.593，共進行了三組相同模式的句子。T.594 開始進入換尾的部分，也進入樂曲的尾聲，並做最後一次的速度推動。</p>
②第二部份 (T530-T593)	
③第三部份 (T594-T616)：尾聲	

結語

在筆者著手寫作這篇論文的過程中，以青年作曲家陸樑之作品《西秦王爺》為探討對象，從資料的蒐集、彙整到正式地進入音樂分析的部份，並加以觀察、探索當中所存在的傳統特質及中、西結合的作曲手法。

《西秦王爺》是陸樑學習作曲過程中，第一部完整成形的作品，也是一首專為二胡樂器寫成的樂曲，雖名為「協奏曲」，但探究其曲式或音樂組成結構，都與西方古典音樂中的協奏曲形式不同。

在文章第一部分中了解了近五十年二胡音樂大致的發展狀況，進而在這個發展脈絡中探討《西秦王爺》音樂的傳統性及現代性的交融。筆者將自己觀察到的幾點及個人之想法歸納作結如下：

1. 整首樂曲的引子部分為使用西方現代作曲手法完成，極重視音響效果。對於西方交響樂團而言，演奏及呈現這類風格，或要達到類似的效果，是稀鬆平常的；但對於國樂團而言，要演奏這類風格的段落，不但考驗了樂器音響結構（超越樂器本身的性能）的問題，也考驗了演奏者必須突破往常只演奏調式或調性音樂的經驗，進而挑戰更高的演奏技巧及音準要求。
2. 在許多段落中，作曲者雖然為二胡主奏寫下優美的調式曲調，如：慢板、小快板等處。但如果仔細觀察作曲家給予樂隊的和聲配置，我們可以發現，二胡主奏雖為調式性旋律，但樂隊中某個聲部卻出現不和協音程，如：T.63 低音聲部的 $bB2$ 與二胡主奏演奏調式性旋律所構成的增四度關係。這些都是傳統與現代的結合的實例。在此筆者要強調的是，對於西方音樂而言，出現增減音程等不和協音程是常見的；但對於中國音樂而言，卻少有這樣的情況出現。這僅出現在許多現代的國樂作品中。
3. 由《西秦王爺》這部作品，我們可以看到民族器樂作品在配器上，已漸漸闢出屬於自己的新徑，並逐漸脫離西方交響樂的影響而開發出獨具風格的配器手法，這一點是值得感到欣慰的。
4. 對於學習西方音樂者而言，聽到這類作品，也許會認為這些狀況早已存在於西方音樂中，但在此筆者對於「以西方音樂作曲技法的發展狀況思考國樂作品」，及以這種方式判斷作品中應用的作曲方式新穎、創新與否持保留態度；並且認為，應該由國樂本身創作上的發展來思考，對於國樂而言，哪些方式是創新？哪些方式是傳統？筆者認為應該由這樣的方向來思考，如此探討國樂現代作品才具有意義。

當然，想要了解現代二胡音樂的發展，絕對不是單從分析一首當代創作的樂曲就能窺見全貌，但卻可作為一個參考依據。倘若想對現代二胡音樂發展有更完整、全面的了解，首先必須要著手的工作便是，對國樂的發展脈絡有一定的掌握，其後，再試圖從更多的新作品中探討、發現它們在整個歷史脈絡中所存在的不同與意義。這些工作將留待日後有興趣的研究者一一發掘，筆者亦期望將來能有機會對這個新興的議題做更全面的探討。

參考資料

工具書

1. 中國藝術研究院音樂研究所：《中國音樂辭典》編譯部編（1985）《中國音樂辭典》。北京：人民音樂出版社。
2. 中國大百科全書總編輯委員會編（1992）：《中國大百科全書·戲曲 曲藝》。第一版第三刷；北京：中國大百科全書出版社。
3. 唐其竟等譯（2002）：《牛津簡明音樂辭典》。第四版；北京：人民音樂出版社。

書籍、論文

1. 王澄潔（2002）：《從「二胡演奏藝術之多元風貌」音樂會中五首作品試論二胡演奏藝術的發展》。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士學位論文。
2. 高子銘（1983）：《現代國樂》。台北：正中書局。
3. 陳勝田（1987）：〈中國音樂〉，《台灣音樂閱覽》，陳郁秀編。台北：玉山社。
4. 蔣菁（1995）：《中國戲曲音樂》。北京：人民音樂出版社。

期刊、論文集

1. 台北市立國樂團編（2004）：《胡琴之愛·2004年台北市傳統藝術季【台北胡琴藝術節】》。台北：台北市立國樂團。
2. 陸標〈從創作中了解自己，在比賽裡獲得成長—完成《西秦王爺》之前後〉，台北市立國樂團（2004）：《北市國樂》。第199期。台北市立國樂團。
3. 吳贛伯（1989）：〈二胡音樂初探〉《民族音樂研究》。香港：商務印出版社。
4. 高雄市國樂團編（1990）：《台灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌》。高雄：

高雄市國樂團編印。

5. 樊祖蔭 (2003)：〈個性、民族性與現代性的有機結合－有感於《西秦王爺》榮獲 2003 年民族音樂創作獎第一名〉《北市國樂》。第 194 期；台北：台北市立國樂團。

樂譜、有聲資料

1. 台北市立國樂團 (2004)：《絲竹傳奇》。2CD；台北：台北市立國樂團。
2. 陸棹 (2004)：《西秦王爺》。樂譜：總譜；台北：台北市立國樂團。

印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教 音樂文化的互動與融合

蔡宗德

摘要

儘管印尼是一個多元種族、語言與宗教的國家，但在文化上，往往呈現了某種程度的文化融合現象，其中最明顯的例子就是宗教音樂文化的融合。儘管以泛靈、多神體系為主的爪哇傳統宗教、印度教與佛教，其宗教教義上與一神體系的伊斯蘭教有所不同，但伊斯蘭在印尼發展的過程中，由於與印尼印度教之間共同的密契主義 (mysticism) 特質，而達到對話的基礎，致使伊斯蘭教在印尼得以快速發展，進而替代印度教 / 佛教在印尼的地位。雖然如此，印度教 / 佛教文化並沒有因此而消失，反而成為印尼伊斯蘭發展的基礎。正如印度詩人泰戈爾所言：「不時了解到印度教徒的情趣和習俗與爪哇人生活結合的情況，感到十分驚奇。然而，印度教在爪哇並非處於非融合狀態。爪哇人在自然的懷抱裏形成獨特的形體，肢體自然是她們自己的，但姿態是印度教。」而這種宗教文化的融合事實上也都反映在印尼的宗教音樂發展之上。為了幫助讀者建構對印尼宗教歷史發展、社會文化體系的基本概念，以作為了解印尼伊斯蘭宗教音樂文化的基礎，本文將以印度與伊斯蘭文化的傳入、印度教 / 佛教對印尼音樂文化的影響、以及伊斯蘭教與傳統印尼音樂文化的融合主要討論對象。

關鍵字：印尼；印度教/佛教；伊斯蘭教；音樂文化；互動與融合

The Interaction and Syncretism of Hinduist/Buddhist and Islamic Religious Music Cultures in Indonesia

Dr. TSAI Tsung-Te

Associate Professor

Tainan National University of the Arts

Abstract

Indonesia is a country with different races, languages, and religions, but we can also see the cultural fusions in certain aspects. The most remarkable example is the fusion of religious music culture. Traditional Javanese religion based on animism and polytheism, Hinduism and Buddhism are all different from monotheistic Islam in tenets, but Islam achieved a rapid development, and even took the place of Hinduism and Buddhism in Indonesia, because that the common feature of mysticism between traditional Indonesian religion and Hinduism gave it a basis for dialogue. Nevertheless, Hinduism/Buddhism cultures do not disappear or lose their importance for this reason. On the contrary, they moderately incorporated with Islam with another posture and achieved their developments, and thus created religious culture system with Indonesian characteristics. Just as noted by Indian poet Tagore, "from time to time I see the delight and custom of Hindu believers combine with lives of Javanese, I am quite surprised. However, Hinduism in Java is not in a state of non-fusion. Javanese form a unique body in the bosom of nature. Limbs are naturally theirs, but its posture, Hindu." In fact, this kind of cultural fusion also reflects on the development of Indonesian religious music. To help readers understand the syncretism of religious music in Indonesia, this article will focus on the introduction of Hindu and Islam, the influences of Hinduism/Buddhism to the culture of Indonesian music, and the fusion of Islam and traditional Indonesian music culture.

Keywords: Indonesia, Hinduism/Buddhism, Islam, Music Culture, Syncretism

前 言

儘管伊斯蘭教是目前印尼的主要宗教，然而在以印度教 / 佛教為主的傳統印尼文化體系發展之下，導致在印度教 / 佛教影響之下的印尼傳統音樂對伊斯蘭音樂文化的發展產生極大的影響。甚至是伊斯蘭教中影響爪哇最深遠的蘇非密契主義九位聖人 (*wali sanga*)¹，特別是蘇南寶囊 (*Sunan Bonang*)、蘇南卡里嘉賈 (*Sunan Kalijaga*) 兩位聖人，更是積極的借用傳統印尼藝術文化體系來做為傳播伊斯蘭教的工具，如此不但達到了宣揚伊斯蘭宗教教義，同時也保存印尼傳統藝術文化體系。因此，為了幫助讀者建構對印尼宗教歷史發展、社會文化體系以及宗教音樂文化融合的情況，本文將以印度與伊斯蘭文化的傳入、印度教 / 佛教對印尼音樂文化的影響、以及伊斯蘭教與傳統印尼音樂文化的融合等幾個部分來分析文化融合對印尼宗教音樂文化發展的影響。

壹、印度文化與伊斯蘭文化的傳入

在印尼的宗教體系當中，除了以斯拉梅丹 (*slametan*) 宗教儀式為主軸的傳統泛靈主義宗教系統外，就屬印度教 / 佛教與伊斯蘭教對印尼宗教文化的發展影響最大。而宗教與宗教之間也彼此相互影響，進而融合產生現今的爪哇傳統文化。因此，如果想要進一步探究印尼爪哇文化體系，對印度與伊斯蘭文化傳入爪哇地區的過程，就有其了解的必要性。

一、印度文化的傳入

印度與印尼的接觸，不但是貿易的接觸，也是文化的接觸。印度文化在印度教尚未傳入之前就已經開始刺激印尼文化的發展。早在西元元年之前印尼群島就已經和印度有商品交易的往來。(Hood 1984:19) 印度在一開始透過貿易逐步深入印尼群島，而以農立國的印度為了宣揚富強的國威、傳播宗教和其它知識，於是各種貿易、科技和宗教的專家便隨著貿易進入了印尼群島。西元三世紀，印度在東南亞海岸港口建立經商貿易的社群與城市，這些城市多是由一些信奉印度教神祇的商人所組成的商會來管理運作，而他們的宗教社群以及寺廟則是由這些商會組織的成員所貢獻資助，這種寺廟在當時扮演著商人們聚會場所

¹ 蘇南 (*Sunan*) 一詞在印尼文中指的是首先將伊斯蘭教引進爪哇地區的「聖人」之意，而本文中所使用之 *wali* 則源自於阿拉伯文。九位聖人分別為蘇南安佩爾 (*Sunan Ampel*)、蘇南毛拉納·馬立克·易卜拉欣 (*Sunan Maulana Malik Ibrahim*)、蘇南吉里 (*Sunan Giri*)、蘇南德拉加 (*Sunan Drajad*)、蘇南寶囊 (*Sunan Bonang*)、蘇南卡里嘉賈 (*Sunan Kalijaga*)、蘇南庫都斯 (*Sunan Kudus*)、蘇南穆里亞 (*Sunan Muria*)、蘇南顧農賈提 (*Sunan Gunung Jati*)。

及貿易市場的功能與角色。爲了寺廟的興建，商人們引入了許多來自印度的建築工、工匠、雕刻師傅和寺廟的管理人員，並且雇用了許多婆羅門階級的各種行業專家，例如教師、作家、宗教神職人員等等。於是，這些城市開始大量學習接觸並採用印度文化。

西元五世紀時，印度教傳入爪哇並且在爪哇紮根，印尼群島開始出現了室利佛逝 (Sriwijaya)、賽倫德拉 (Sailendras)、瑪塔蘭 (Mataram)、²滿者伯夷 (Majapahit) 等以印度文化建國的王朝，這些王朝的君主成爲當時的權力中心，積極地推動印度文化，提倡社會、政治和宗教精神的發展，無論是在社會結構的模仿、科學技術的學習、文學的呈現、文字的使用、宗教哲學的發展抑或是宗教儀式祭典，甚至是建築的技術、各種表演藝術的型態與觀念都是受到印度文化體系的影響。(ibid:23)

由於印尼在各方面都追求印度化的結果，印度文化在這個時期對於印尼群島的各個王朝政權產生了相當大的影響。這些王朝紛紛提倡印度化，也十分積極地提倡文學與藝術，來自印度的詩歌和史詩被大量吸收，特別是印度的兩大史詩摩訶婆羅多 (Mahabharata)、羅摩衍那 (Ramayana) 促使這些印度教王朝藝術鼎盛的重要原因，這兩大史詩影響爪哇的藝術文化非常地深，甚至成爲印尼爪哇發展許多表演藝術型態的素材。而透過梵文的學習，使得爪哇的作家持續地接觸印度哲學、宗教和文學。



圖 1：婆羅浮屠寺坐佛像

² 印度教文化立國的馬塔蘭，與西元十七世紀伊斯蘭教立國的馬塔蘭不同。

此外，這些印度教王朝大舉興建了刻化著各種印度神祇的佛教寺廟婆羅浮屠寺和印度教寺廟普蘭巴南寺 (*Candi Prambanan*)，這兩座寺廟展現了爪哇印度文化藝術的巔峰。婆羅浮屠寺位於日惹近郊，大約在西元 750 至 850 年間的賽倫德拉王朝所建 (圖 1)，是一座錐形壇狀的寺廟，以作為其王國的須彌山，用以呈現佛教宇宙觀。在廟壇牆壁上約有兩千多幅精美浮雕，以及四百多尊各種神態的佛陀雕像，不但刻有通往無我境界 (*nirvana*) 的十個步驟，也有著為數不少的各種佛教故事內容，可以說是研究印尼早期佛教發展最重要的遺跡。(薩德賽 2001: 73-74; Miksic 1999) 從瑪塔蘭王朝開始，印度教重新抬頭超越大乘佛教，並在日惹地區的普蘭巴南建立六座廟宇，統稱為普蘭巴南寺 (圖 2)，其中三座供奉印度教三神祇 (*Hindu trinity*)—濕婆神 (*Shiva*)、梵天 (*Brahma*)、毘須努 (*Visnu*)。而在濕婆神的主廟牆上雕刻著 42 幅羅摩衍那史詩故事，這些浮雕都成為傳統印尼文化的重要成就。(Hood 1984:47-49)



圖 2：日惹印度教普蘭巴南寺

十三世紀末滿者伯夷王朝的建立，可以說是印尼史上的文治武功極盛的黃金時期，在文化上有著為人稱道的表現，在宮廷的贊助下產生了《那加克塔加瑪》(*Nagarakertagama*)、《阿茹那維瓦哈》(*Arjunavivaha*)、《普魯沙達桑塔》(*Purushadasanta*) 等重要史料與文學著作。到了十四世紀更產生許多結合印度與爪哇建築經典的寺廟與浮雕。(薩德賽 2001:88-91)

二、伊斯蘭文化的傳入

一般相信，伊斯蘭教主要經由貿易路線由阿拉伯地區經印度東傳至印尼。西元十三世紀開始，穆斯林控制著來自印尼群島航行至印度進行交易的貿易事業，伊斯蘭教於是隨著這些貿易商散播至各地，而每行經一處港口，穆斯林便會在此地興建清真寺和設立學校，伊斯蘭宗教學者便藉此散播伊斯蘭相關知識和文化。

當伊斯蘭傳至中爪哇時，由於一開始改宗伊斯蘭運動的規模並不大，除了少數地區，例如德馬克 (Demak) 有以武力來擴張伊斯蘭勢力以外，其他中爪哇地區改宗者多出於自願，過程相當和平，因此並沒有造成當地居民的反彈。(Graaf 1970:130-135) 經過了四個世紀之後，這些改宗伊斯蘭的港口和城市逐漸發展出融合原有印度文化體系以及當地傳統的新形態伊斯蘭文化。當伊斯蘭教傳播至各地時，當地的穆斯林會將自己的文化傳統和社會背景摻入伊斯蘭信仰，並以此來理解和實踐宗教信仰，這樣的過程將伊斯蘭不斷地融入符合於當地特色的文化元素，使當地人們更易於接受這個外來的新宗教體系，減少了一般宗教傳播過程中容易引發的衝突和不適應，間接促使了伊斯蘭教在當地的和平地且迅速地擴張，造成逐漸擴大規模的伊斯蘭化。

由於伊斯蘭勢力愈來愈大，在十六世紀初的時候，滿者伯夷這個爪哇最後一個印度教王朝被穆斯林消滅了，而信仰伊斯蘭的瑪塔蘭王朝也在這個時候建立。儘管，許多爪哇百姓在滿者伯夷王朝衰敗之後改信伊斯蘭，使得伊斯蘭教在印尼宗教信仰上取得了優勢，然而由於伊斯蘭在爪哇的流傳，主要是靠從印度經蘇門答臘來爪哇的傳教士，這些傳教士所帶來的正是伊斯蘭蘇非主義體系，再加上這些爪哇穆斯林過去也曾經被印度化的爪哇政權統治過，他們對於印度化的爪哇傳統文化非常熟悉，因而在印度化爪哇文化與伊斯蘭文化互動之際，並沒有因改宗而排斥或摧毀受到印度教影響的印尼傳統文化，在某些情況下，反而保留許多原來印度化的文化傳統與習俗，也因此使得伊斯蘭教與印度教文化並置的情形。

目前大部份的爪哇都以信仰伊斯蘭為主，但這樣的印尼伊斯蘭事實上卻是建立在印度文化的基礎上，也因此部份學者認為「爪哇只是勉強的受到伊斯蘭教的影響」，(李克萊弗斯 1998:21) 而這種現象似乎從目前爪哇宮廷的建築中也可以看出些許的靡端。根據日惹皇宮解說人員阿古絲蒂納 (Agustina Smujilah) 女士的說明，在日惹宮廷樑柱的圖案中 (圖 3)，圖的中間代表伊斯蘭的清真寺，兩側則是女子背對著清真寺的頭部，不清楚的人像符合伊斯蘭禁止一切有關人的清楚影像的規範；而背對著清真寺，則代表著爪哇人不得不接受伊

斯蘭的無奈。儘管這樣的解釋並沒有得到官方的證實，也或許這是阿古絲蒂納身爲一位天主教徒的主觀詮釋，但卻也是代表著部份爪哇百姓的看法。這也就是爲什麼荷蘭學者范勒爾 (Van Leur) 會認爲，除了神學與儀式上的變化外，伊斯蘭並未帶給印尼政治、經濟、文化上任何重大的變遷，伊斯蘭「只是本土文化巨大軀體上的一層薄薄的、容易剝落的釉。」(引自 薩德賽 2001:95) 雖然，或許伊斯蘭對爪哇哲學思想的影響有限，但至少伊斯蘭也確實改變了某些爪哇基本的風俗習慣。



圖 3：日惹宮廷樑柱圖案

貳、印度教 / 佛教對印尼音樂文化的影響

印度教 / 佛教對印尼的影響從「爪哇」(Jawa) 的命名上就已明顯的呈現，根據日惹宮廷解說人員阿古絲蒂納 (Agustina Smujilah) 女士的說明，Ja 源自於爪哇文 *Jalu* 爲男性、父親之意，Wa 源自於爪哇文 *wanida* 爲女性、母親之意，因此「爪哇」原指男女的結合，代表「生命」之意，而這樣的概念則是來自印度教中濕婆神的男性生殖器 (*linga*) 象徵與性力女神戴維 (*Devi*) 的女性生殖器 (*yoni*) 象徵的結合。而這種印度教文化在日惹宮廷中也可以很容易的發現，例如宮廷內地上所舖的砂皆爲海砂與山砂混合而成，海砂代表女孩子的皮膚，山砂代表男性的皮膚，兩者混合代表男女的結合，代表著男女的平衡與生命的起始；

宮廷中的甘美朗樂器里巴布 (*rebab*；圖 4) 的兩條弦 (*kawaldonan*) 代表女性的生殖器官、弓 (*rangkung*) 代表男性的生殖器官，兩個結合在一起創造出新生命與和諧的氣氛，而這樣的觀念也是來自於印度教。



圖 4：宮廷中的甘美朗樂器里巴布

在爪哇，音樂的相關歷史可以追溯到中爪哇早期印度化宮廷時期（約八至十一世紀），但是相關的證據卻十分缺乏。我們可以從寺廟或紀念碑，例如佛教的婆羅浮屠寺牆上雕刻發現一些樂器的圖案、音樂的場景或舞蹈的動作。（圖 5；圖 6）在樂器方面，由於當時在建築婆羅浮屠寺時，有許多的建築師與藝術家來自於印度，因此也將當時印度流行的樂器雕刻在寺廟上，而這些樂器並沒有在現今的印尼傳統音樂中使用，甚至在印尼史料上也沒有或者很少有記載，例如類似於中國箜篌與緬甸桑高 (*saung-gauk*) 的豎琴 (*harp*) 類樂器、類似於曲項琵琶的魯特 (*lute*) 琴類樂器，以及陶瓷製作的罐形打擊樂器嘎譚 (*ghatam*) 等，這些樂器一直都是印度史上重要的傳統樂器，甚至是在現今的印度音樂上仍然使用十分頻繁的樂器。（圖 7）儘管如此，我們仍然可以從寺廟上的浮雕看到許多至今印尼甘美朗音樂中仍然使用的樂器，例如雙面圓柱型膜鳴樂器肯當 (*kendhang*) 鼓以及體鳴樂器小鈸 (*kecer*) 等。



圖 5：婆羅浮屠寺牆上雕刻的音樂場景



圖 6：婆羅浮屠寺牆上雕刻的舞蹈動作



圖 7：婆羅浮屠寺牆上雕刻的樂器

雖然我們可以從歷史古蹟中看到許多音樂相關的圖像，我們仍然沒有足夠的資料可以很精確知道當時音樂活動的情形，直到東爪哇的印度佛教宮廷時期（約十二至十五世紀）我們才能夠在文學作品和寺廟浮雕上找到更多音樂相關的證據和資料。例如，在十一至十四世紀的時候，爪哇音樂和其他一些表演藝術型態，已經成為宮廷教育的重要內容。幾乎所有階層的朝臣，包括神職人員、王宮子弟、宮女等等都必須要學會表演樂器、唱歌、跳舞或背誦詩歌。王宮子弟們除了他們的外貌和知識之外，其音樂、舞蹈、詩歌等藝術修養

也常會被品頭論足。對於宮女們來說，如果精通樂器、唱歌或背誦詩歌可能會因此而得到獎賞。從這些例子當中，我們可以了解到當時音樂在宮廷之中扮演一種融合各階層氣氛的角色，而爲了不同的目的與功能，在當時爪哇宮廷中應該也存在著各種不同的音樂團體。(Sumarsam 1995:13-14)

當我們談論到爪哇印度佛教時期的音樂，一定會提到與巴里島的關聯。早在十世紀時，巴里島和爪哇就有接觸了，到了十四至十五世紀滿者伯夷王朝時，巴里島與爪哇的接觸更加頻繁，因爲在這個時期，滿者伯夷王朝征服了巴里島，並且在巴里島建立了爪哇宮廷，開始殖民巴里島。十四世紀以後，整個巴里島進入了滿者伯夷王朝的統治範圍，因此在這個時期整個巴里島屬於印度爪哇文化，但是這並不表示整個巴里島都爪哇化了，而是爪哇的文化在這裡融合了當地的文化，形成了一種不同的、適合於巴里島的文化。巴里島與爪哇從此不斷接觸，直到伊斯蘭傳入爪哇才停止。然而根據學者維克(Vickers 1987)研究卻認爲，伊斯蘭傳入爪哇之後，巴里島與爪哇仍持續有貿易等方面的接觸，結果造成了伊斯蘭文學傳入了巴里島，並且影響了巴里島舞蹈與戲劇的故事內容。

在這個歷史背景之下，一些巴里島音樂的觀念和樂器有可能是源自於十四世紀的爪哇。我們可以從巴里島流傳下來的文學作品當中發現一些證據，雖然在這些文學作品方面的研究仍然相當缺乏，但是大多數的學者相信，這些巴里島的文學作品在某一程度上與印度爪哇的音樂有關聯。事實上，巴里島現在仍在使用印度爪哇文化中的古爪哇語，這種語言在當時是被用在巴里島的戲劇表演當中。不過，因爲缺乏相當足夠的證據，所以我們還不能下定論說巴里島的音樂就是受爪哇影響而來的，但是我們卻可以從一些證據猜測巴里島的音樂系統是由爪哇而來的。民族音樂學者胡德(Hood 1984:94-95)在一種稱爲甘卜甘美朗(*gamelan gambuh*)的樂團中發現了七音系統，這種七音系統可能是源自於十二世紀或更早以前的東爪哇。另外，民族音樂學者馬克菲(McPhee 1966:272-273)也發現，巴里島有一種稱爲甘邦(*gambang*)的樂器，這種樂器是一種竹製的打擊樂器，共有14個竹片，用一種Y字型的棒子演出，這種樂器和十四世紀東爪哇的帕納塔蘭(*Panataran*)寺廟牆上所畫的樂器圖案一模一樣。不過，還是無法充分證明可以說這種樂器就是來自於爪哇，我們只能說從一些現象看來，巴里島與爪哇之間的確有極爲密切的關係存在。

目前，這些受到印度教/佛教影響的爪哇傳統音樂的主要傳承者爲中上社會階層的普里雅伊(*prijaji*)。³ 普里雅伊多屬爪哇白領階級，究其先人多與前殖民時期(*precolonial*)

³ 人類學者葛慈(Geertz 1976)在其《爪哇宗教》(*The Religion of Java*)一書中，將爪哇人大致分爲三種不同的階層，分別爲：雖然是穆斯林但卻以傳統民俗宗教儀式(*slametan*)爲主的阿邦甘(*abangan*)階層，對於中爪哇與東爪哇虔誠的穆斯林而言，此一名詞有其負面的意涵；從伊斯蘭宗教學校(*pesantren*)畢業，思想與行爲皆以古蘭經與穆罕默德言行爲主軸的桑特利(*santri*)階層；以及以維護傳統爪哇印度文化爲職志的官僚階層普里雅伊(*prijaji*)。

period)的宮廷體系有關，在荷屬時期也多在行政體系中工作。儘管他們多為伊斯蘭的信仰者，但卻也是印尼傳統文化主要的守護者。正如人類學者葛慈 (Geertz 1976:278) 在其《爪哇宗教》(The Religion of Java) 一書中所言：「在普里雅伊的價值觀中，甘美朗就是藉由耳朵呈現人們內在生活的景象，皮影戲就是藉由眼睛來呈現。」也由於普里雅伊這些爪哇精英階層視甘美朗為高等藝術 (high art)，導致荷蘭學者往往將甘美朗這種傳統音樂視為精英文化的精神象徵。(Sumarsam 1995:110-111)

叁、伊斯蘭教與傳統印尼音樂文化的融合

由於伊斯蘭與爪哇的印度教分屬兩種不同的宗教體系，再加上伊斯蘭屬一神教，但印度教卻是屬於多神的體系，因此一般人或許會認為此兩種宗教基本性質上的不同，可能會造成印尼伊斯蘭教與印度教文化上的衝突，儘管這樣的想法不盡然是錯誤，但卻與事實有些差距。在伊斯蘭傳入爪哇以前，爪哇文化是根基於印度教文化為主軸，因此在伊斯蘭傳入爪哇之後，表面上伊斯蘭與傳統文化之間似乎產生了衝突。但是，在伊斯蘭蘇非密契主義傳入之前，爪哇就已經調和各種不同信仰的密契主義傳統存在，由於傳入爪哇的伊斯蘭也屬於蘇非密契主義體系，在伊斯蘭傳入不久，伊斯蘭蘇非道團也結合了當地的密契主義活動，尋找伊斯蘭和印度教共同的文化現象，在印度教的基礎下建立伊斯蘭。這也促使爪哇老百姓逐漸地接受了伊斯蘭。正如日惹國立伊斯蘭大學 (Institut Agama Islam Negeri Sunan Kalijaga) 阿拉伯文學系教授巴赫倫 (Bachrum Bunyamin) 所言，爪哇伊斯蘭教聖人 (wali) 尋找伊斯蘭和印度教共同的文化現象，在印度教的基礎下建立伊斯蘭。例如，爪哇的印度教在國王逝世時候一定會有三十天的齋戒，而伊斯蘭教也有齋戒月，因此伊斯蘭以此作為兩宗教之共同點，藉此來融合兩種宗教文化，避免了兩者之間的衝突，以便於伊斯蘭宗教的傳播。⁴ 因此，在爪哇伊斯蘭化的過程中，一些觀念上的衝突並不見得是存在於伊斯蘭與印度教之間。但也正因為如此，印尼伊斯蘭蘇非密契主義遭受正信穆斯林的嚴厲批判：

沒有保護的精靈，在墳墓裏只有腐爛的屍體，為什麼我們要向他祈禱？也沒有任何傳統事物具有神力，唯一的力量來自真主阿拉。身為穆斯林社群的一份子，我們不應該向任何東西禱告、祈求，只向最有能力的阿拉。人們在河邊〔修行〕一整夜，只會感冒，那些誠心向阿拉禱告的人會上天堂，那些跟隨其他道路的人會下地獄。(Woodward 1989:217)

⁴ 2003年1月21日筆者至日惹國立印尼伊斯蘭大學訪問巴赫倫教授時做以上陳述。

而這樣的批判主要的原因在於正統伊斯蘭觀點與以蘇非密契主義為主的爪哇伊斯蘭觀念之間的差異性。(Sumarsam 1995:22)

在印尼古籍《塞拉特查寶雷克》(*Serat Cabolek*)中提到了蘇丹王巴庫布瓦納二世 (Paku Buwana II) 與一位臣子查克藍尼葛拉特 (Cakraningrat) 之間的對話，在這故事中當君王看到皮影戲 (*wayang kulit*) 和傳統樂器與伊斯蘭宗教德邦鼓樂 (*terbangan*) 結合時，他並不覺得有任何的不妥，但是查克藍尼葛拉特卻對這樣的結合提出反對的意見，認為這樣做是不適當的。(引自 *ibid*:23) 從表面上看來這似乎是伊斯蘭與爪哇文化上的衝突，然而這其實是正統伊斯蘭觀點與蘇非密契主義觀念上的不同。學者梭巴第 (Soebardi 1975:52-53) 認為，這種現象其實是強力維護伊斯蘭法的宗教學者 (*ulama*) 與拒絕宗教外在形式和堅決維護爪哇蘇非密契主義者之間的爭奪戰。從這個例子當中我們可以了解，伊斯蘭傳入爪哇之後的文化適應過程、新舊文化之間的衝突與對立，以及伊斯蘭領導者為了傳教必須接受舊文化傳統習俗的事實。

在伊斯蘭教傳播的過程中，每抵達一地便會自然地受到當地文化的影響而發展出適應於當地的人文與自然環境而逐漸為當地教外人士所接納，這是一種文化相互學習調適的變遷現象。(邱炫元 2003:96) 因此，當伊斯蘭信仰中包容性較強的蘇非主義傳播至爪哇地區時，由於蘇非信仰理論與爪哇當地傳統有些相似處甚或是共同點，蘇非主義在爪哇甚少造成文化的不適應和衝突，反而相當大程度地與之融合共存。這種融合的現象十分顯著地表現在爪哇伊斯蘭 (*Islam Jawa*) 的理論思想以及文化實踐上。

在理論思想融合上，我們在此舉幾個例子來說明。根據蘇非主義對於古蘭經的詮釋，認為伊斯蘭信仰的外在意涵在於行為的規範，而內在意義為冥思修行以及追尋神的智慧。這個觀念與爪哇傳統宗教思想十分相似。爪哇的宗教思想認為所有萬物皆為容器 (*wadah*) / 內容物 (*isi*) 的關係；宇宙、國家、身體和正規規範為容器，而阿拉、蘇丹王、靈魂、信仰和密契主義則為內容物 (Woodward 1989:72)。爪哇的密契思想認為，容器的存在是為了保衛、裝置內容物，而內容物的重要性大於外在容器，但是由於作為外在規範的容器有助於內容物持續發展，因此兩者必須相輔相成不可缺一，並且是相互均衡的。

爪哇文化將蘇非主義與印度教 / 佛教中的大宇宙 / 小宇宙觀念結合在一起。在東南亞的印度教和佛教傳統之中，大宇宙與小宇宙的均衡狀態呈現在宗教和國家的層面上，並且強調宇宙的無限和人的渺小；在蘇非主義的傳統中，大宇宙與小宇宙的平衡是運用在神與人之間的關係以及冥契思想的整體，並且認為內心是被創造物本體的核心，就如同神是整個宇宙的核心。以這個觀點來看，爪哇的伊斯蘭宇宙運行模式反映在國家和宮廷 (*kraton*)，

而爪哇傳統文化 (*kejawen*) 和部分蘇非密契思想則認為神的屬性直接反映在人的本身，而國家和宇宙的運行模式則呈現在房子的結構、村落和伊斯蘭學校學生⁵ 的思想理論上 (Woodward 1989: 76)。大宇宙和小宇宙之間必須如容器與內容物之間一樣，是均衡的。而在爪哇伊斯蘭的信仰中，維護大宇宙與小宇宙的均衡並將兩者結合起來的中心人物為蘇丹王。由於人們一般都認為蘇丹王是神在世間的代理人，因此蘇丹王有維護伊斯蘭法和先知傳統的義務和責任，於是大宇宙和小宇宙之間的聯繫是由蘇丹來完成。

另一方面，由於深深受到印度佛教思想的影響，爪哇的傳統信仰強調人在達到自我內視之前必須將個人心智狀態完全平靜下來甚至是淨空，這個概念與蘇非修行的理論極為相似。蘇非主義的修行實踐理論源自於伊斯蘭教核心觀念——神的獨一性⁶ (*tawhid*)。從「神的獨一性」這個觀念出發，蘇非主義認為所有萬物都是虛幻短暫的，只有神是真實不朽的，人們應該要超脫凡俗的一切而直接順服、追隨於神，由於這個觀念使得許多蘇非修行者認為凡俗的規範包括伊斯蘭法 (*Sharia*) 以及所有宗教面向皆應回歸於神，於是他們常常跨越伊斯蘭正信規範的藩籬而強調個人自身的冥修以“直接面對”神⁷，這也是為什麼正統伊斯蘭經常譴責蘇非主義的原因之一。於是，蘇非主義發展出了“自身獨一性”的概念：放下自我以及身外之物，將自我從人性之中超脫出來，並且屏除自我的意志和意向，完全朝向於獨一的神。這個概念在爪哇傳統文化 (*kejawen*) 中被解釋得相當清楚：人是透過神而存在的，就好像皮影戲 (*wayang kulit*) 一樣，唯有操作者 (*dalang*) 的存在，這些戲偶才有存在的可能。

在文化實踐上，我們也可以從以下幾個例子來了解伊斯蘭文化與傳統爪哇文化融合的現象。伊斯蘭在印尼傳播的過程中，許多藝術家或文化學者 (*Budayawan*) 投入，藉由藝術和哲學文化的觀念去宣揚伊斯蘭教，並將印度教/佛教化的傳統爪哇文化融入伊斯蘭宗教體系當中。以建築來說，我們可以從清真寺 (*masjid*) 看到工匠們在建築的創作上，結合了印度教和佛教的意涵、特色的傳統建築 (*rumah adat*)，印尼日惹地區清真寺三層屋頂，就是來自婆羅浮屠寺其三層樓的概念，被伊斯蘭教從新作了一番解釋，第一層—出生、第二層—人世間、第三層—死後。(圖 8)

伊斯蘭教中影響爪哇最深遠的是蘇非密契主義九位聖人 (*wali sanga*)，他們早期在爪哇

⁵ 伊斯蘭學校出身的學生，他們重視伊斯蘭的正信規範（一天五次的祈禱、朝聖、齋戒月禁食、等等），並且學習阿拉伯文的宗教正典和文本。

⁶ 基本概念為“世上無主，唯有阿拉”，其延伸涵意用來解釋世上萬物為唯一真神的創造物，沒有任何一物能獨立於神而存在，所有創造物皆因神而存在，因此，萬物皆為短暫的虛幻，唯有神是真實存在且不滅的。在伊斯蘭教中，這個觀念是其它思想理論以及宇宙觀發展的根基與核心。蘇非主義的理論和實踐亦以此為出發。

⁷ 伊斯蘭傳統哲學思想認為神是不被其創造物所見的，被創造物只能透過各種啓示來認知神的存在。蘇非主義卻依循先知穆罕默德得到啓示的方式和途徑 (*path*)，認為透過靈修可以到達神的面前，與之同在。

傳播伊斯蘭教，在爪哇當地相當受到尊敬，被認為具有特別的超自然力量。聖人們對於爪哇地區傳統文化藝術相當地接受並對其發展也有相當程度的貢獻，促使了爪哇傳統文化與伊斯蘭文化的融合。這些聖人在爪哇的文獻當中，他們是王朝中的領導人物或者是王室親戚、導師或是服務於君王的臣子，並透過神蹟的展現或是戰役來促使爪哇改宗伊斯蘭。由於聖人的重要性以及受到印度伊斯蘭文化發展的影響，配合著爪哇當地文化傳統，爪哇的伊斯蘭於是發展出聖人、神蹟以及聖墓崇拜 (*ziarah*) 等等的爪哇化伊斯蘭文化。



圖 8：受印度教 / 佛教影響的印尼日惹清真寺建築

在十五世紀時，聖人利用個人的影響力來傳播伊斯蘭並介入政治事務，他們取代了婆羅門教神職人員的地位並擁有特權。如前所述，九大聖人，特別是蘇南寶囊 (*Sunan Bonang*) 與他的學生蘇南卡里嘉賈 (*Sunan Kalijaga*)，爲了讓伊斯蘭教在爪哇更容易的被人們接受，努力尋求伊斯蘭與印度教文化之間共同點。例如，爪哇的印度教在國王逝世時候一定會有三十天的齋戒，而伊斯蘭教也有齋戒月 (*Ramadan*)，因此伊斯蘭以此作爲兩宗教之共同點，藉此來融合兩種宗教文化，避免了兩者之間的衝突，便於伊斯蘭宗教的傳播。

聖人們也察覺到藝術是傳統爪哇宗教的表現方式，藝術的培養不僅在宮廷中很重要，對於一般平民也很重要。因此印尼的九位聖人當中，蘇南寶囊首先強調將受到印度教影響之印尼傳統藝術型態置於伊斯蘭傳教的過程當中，其主要原因在於印尼原本以印度教爲主軸的文化體系，人們早已習慣以印度教爲主軸的所謂爪哇傳統文化，因此透過受印度教影響的傳統藝術文化結合伊斯蘭教作爲傳教的媒介，使得傳教的過程變的較爲柔性化。

到了蘇南卡里嘉賈進一步將他老師的理念運用於傳教中，他強調不用阿拉伯傳來的文化傳教，反而運用傳統甘美朗音樂、皮影戲等傳統藝術素材於伊斯蘭宗教儀式中，或者將伊斯蘭的教義以傳統印尼藝術型態呈現出來。例如在蒲蘭卡浣 (*Punakawan*) 一劇中，蘇南卡里嘉賈創造了四個角色，分別為塞馬 (*semar*，原意為「強壯」、「堅定」)、沛楚克 (*petruk*，原意為「擺脫不好之事」)、賈然 (*gareng*，原意為「結交朋友」) 與巴貢 (*bagong*，原意為「避免有罪」)，這四個字都是源自於梵文，但卻被引申為對真主阿拉的信仰堅定、擺脫魔鬼信仰阿拉、宣揚伊斯蘭教義使更多朋友來信仰伊斯蘭、以及除去罪惡追隨阿拉等充滿伊斯蘭意涵的名字。然而，為了不與伊斯蘭宗教有太大的抵觸，或者避免與印度教有過多的聯想，往往也會將這些傳統藝術型態做某一定程度的修正或改變。蘇南卡里嘉賈以印尼皮影戲作為伊斯蘭傳教的工具就是一個最好的例子，儘管皮影戲在印尼中爪哇十分流行，但伊斯蘭禁止一切有關人的清楚影像，以免造成另一種偶像崇拜，因此聖人將戲劇的形貌改變，使它不直接清楚地呈現人的面貌，之後蘇南卡里嘉賈用繪畫方式去敘說伊斯蘭的教義或故事，進而演變成後來的貝柏戲 (*wayang beber*)；另外，蘇南寶曩與蘇南卡里嘉賈認為甘美朗可以用來勸服人們信仰伊斯蘭，但是最初甘美朗是為宗教儀式而在印度教寺廟外面演出，但是馬塔蘭王朝將它改在宮廷中演出，這種改變使得現今巴里島與爪哇的甘美朗型態變得不一樣。



圖 9：作為伊斯蘭傳教工具的皮影戲

伊斯蘭文化對於爪哇文化的影響顯見於各種文化事物的呈現上，而將伊斯蘭文化大力推廣於爪哇地區並且使其生根的貢獻者為西元十七世紀馬塔蘭王朝的蘇丹阿貢（Sultan Agung）。阿貢是 17 世紀瑪塔蘭王朝的穆斯林蘇丹，他曾經在荷蘭入侵的時候對抗荷蘭，可惜失敗了。在爪哇文化中相當重要且具代表性的表演藝術如：甘美朗、皮影戲、宗教舞蹈貝達雅（*bedhaya*）等，將之融入伊斯蘭文化元素並促使這些文化藝術蓬勃發展的最大貢獻者就是蘇丹王阿貢，由於他十分重視傳統表演藝術，因此他相當受到人們的尊敬。

整體來說，在爪哇早期的歷史發展過程中，印尼本土文化、印度教 / 佛教文化與伊斯蘭文化在爪哇相遇、互動並且互相影響，造成爪哇文化和傳統爪哇世界觀系統的發展。印度教 / 佛教除了在政治和科技知識上提供了爪哇發展的動力，印度教 / 佛教的傳統也引導了爪哇的文學和表演藝術的發展，而印度文學與詩歌的在地化和流行，在宮廷藝人和他們的主人之間形成了和諧的氣氛，即使在爪哇伊斯蘭化之後，這種情形仍然沒有改變，這是因為當初傳入爪哇的是伊斯蘭蘇非道團，而蘇非道團對表演藝術有相當積極正面的態度，因此爪哇文化從來沒有從宗教和非宗教的文化中分離。在歐洲介入爪哇之後，隨著歐洲勢力的擴張，伊斯蘭在爪哇的勢力相對地衰退，但這也使得爪哇的文化變得更多元、更複雜。

肆、結語

印尼是一個多元種族、語言與宗教的國家，也因此為了避免文化與政治上的衝突，印尼政府一再強調文化與民族的融合，因而提出所謂「多元中的統一」（*bhineka tunggal ika*）的口號，儘管在政治上因為軍人的執政、官員的貪污、民族與宗教的衝突等問題，並沒有達到和平一統的目的；但在文化上，無論在語言、音樂、文學、建築、雕刻、宗教等方面都呈現了這種文化融合的現象，其中最明顯的例子就是宗教音樂文化的融合。儘管以泛靈、多神體系為主的爪哇傳統宗教、印度教與佛教，其宗教教義上與一神體系的伊斯蘭教有所不同，但伊斯蘭在印尼發展的過程中，由於與印尼傳統宗教與印度教之間共同的密契主義特質，而達到對話的基礎，致使伊斯蘭教在印尼得以快速發展，進而替代印度教 / 佛教在印尼的地位。

儘管伊斯蘭教在印尼得到寬廣的發展空間，甚至印尼已經成為世界最大的穆斯林國家，⁸但印度教 / 佛教文化在印尼並沒有因此而消失或喪失其重要性，相反的卻以另一種姿態，適度的融入伊斯蘭教與基督宗教當中，而得到發展，並且因此創造出具有印尼特色的宗教

⁸ 一般來說，所謂伊斯蘭國家是指在憲法中明定以伊斯蘭為國教之國家，例如沙烏地阿拉伯與馬來西亞。儘管，印尼擁有世界最多穆斯林的國家，但由於該國並非以伊斯蘭為國教之國家，因此筆者在本書不以伊斯蘭國家稱之，而改以穆斯林國家或伊斯蘭世界稱之。

文化體系。正如印度詩人泰戈爾 (Tagore) 在二十世紀初訪問印尼時所言：「不時了解到印度教徒的情趣和習俗與爪哇人生活結合的情況，感到十分驚奇。然而，印度教在爪哇並非處於非融合狀態。爪哇人在自然的懷抱裏形成獨特的形體，肢體自然是她們自己的，但姿態是印度教。」(泰戈爾 1994:226)

參考書目

李克萊弗斯 (Merle Calvin Ricklefs)

1998 《印度尼西亞歷史》，北京：商務印書館。

邱炫元

2003 〈爲「正行」而爭論：印尼伊斯蘭宇宙觀與儀式實踐中融合與反融合的宗教政治〉，《海華與東南亞研究》，第3卷，第二期。台北市：翰蘆圖書出版有限公司。

泰戈爾

1994 〈爪哇通信〉，《泰戈爾散文選》，天津：百花文藝出版社。

蔡宗德

2002 《印尼伊斯蘭密契主義及其傳統音樂之間的互動：以中爪哇宮廷爲例》，國立政治大學宗教研究所『宗教藝術學術研討會』，2002/4/26。

薩德賽 (D. R. SarDesai)

2001 《東南亞史 (上)》，蔡百銓譯。台北市：麥田出版。

Geertz, Clifford

1976 *The Religion of Java*. Chicago: The University of Chicago Press.

Graaf, H. J. De

1970 "South-East Asian Islam to the Eighteenth Century." *The Cambridge History of Islam*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.

Hodgson, Marshall G. S.

1974 *The Venture of Islam*. Vol.2. Chicago: The University of Chicago Press.

Hood, Mantle

1984 *The Evolution of Javanese Gamelan: The Legacy of the Roaring Sea*. New York: C. F. Peters Corporation.

McPhee, Colin

1966 *Music in Bali*. New Haven: Yale University Press.

Miksic, John

1999 *The Mysteries of Borobudur*. Hong Kong: Periplus Editions Ltd..

Soebardi, S.

1975 *The Book of Cabolek*. The Hague: Nijhoff.

Sumarsam

1995 *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*.

Chicago: The University of Chicago Press.

Vickers, Adrian

1987 "Hinduism and Islam in Indonesia: Bali and the Pasisir World," *Indonesia* 44:31-58.

Woodward, Mark R.

1989 *Islam in Java: Normative Piety and Mysticism in the Sultanate of Yogyakarta*.

Tucson: The University of Arizona Press.

Zainu'ddin, Ailsa

1970 *A Short History of Indonesia*. New York: Praeger Publishers.

音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察

Timkehet Teffera

摘要

這是一篇在北 - 伊索匹亞的提格州 (State of Tigray) 對阿瑪拉族群 (Amara) 所作的一個民族音樂學調查的研究與心得。作者嘗試從提格當地人民的社會生活中來解釋其音樂的功能與價值；此外作者也對婚禮儀式中常見的輪唱方式、結構、角色與功能提出一些說明與看法。

關鍵詞：伊索匹亞；阿瑪拉族群；提格州；婚禮儀式音樂

*Music, Making Music and Dancing: Ethnomusicological Observations in Mekele/Tigray*¹

Dr. Timkehet Teffera

Abstract

This article dealt with the ethnomusicological field research carried out among the Amara ethnic group in the Regional State of Tigray, North-Ethiopia. An attempt was made to explain the function and value of music in the social life of the Tigray. Through examining the traditional songs performed on a wedding ceremony, the author gives special attention to widely practiced antiphonal songs, their structures, roles and functions in the music culture of the Tigray.

Keywords: Ethiopia, Amara, Tigray, Music of Wedding Ceremony

¹ This article is a revised version of a paper presented on the annual conference of Orbis Aethiopicus in October 2001 in Essen-Werden, Germany.

In the scope of my ethnomusicological field research that was carried out in 1997 among the *Amara* ethnic group residing in the Central Highland of Ethiopia, I also visited the north Ethiopian town of *Mekele* for the purpose of comparison. The main objective of my field research dealt with the observation of wedding customs practised in these areas including the aspects of their music and dance performances. As a result, quite a large amount of audiovisual and photographic recordings were made² as well as information gathered through interviews with the indigenous people.

1. Introduction

Mekele is the administrative capital of the Regional State of *Tigray* according to the new geographic division of Ethiopia focussing on ethnic and linguistic similarities³ as demonstrated in the map below (figure 1).



Figure 1: *Tigray* Regional State
 Source: <http://www.answers.com>

² These recordings are accessible in the Berliner Phonogramm Archiv under “Teffera Ethiopia/1997 “. The DAT-recordings may be accessed under “Ä97 D-06/0345.006/09-015; as well as Ä97 D-07/0345.007/1-19, whereas the video recordings are accessible under Ä97 SV-09, Ä97 SV-10 and Ä97 SV-11.

³ One of the new constitutions of the present government of Ethiopia dealt with the new geographic division focussing on linguistic and ethnic similarities after having overtaken the power in 1991. This new Constitution of Ethiopia implemented in 1994 created a federal system of governance.

The region of *Tigray* is connected with the early Ethiopian history. Among other things the old city of *Axum*⁴ - founded around the first century AD - could be mentioned. The Axumite state belonged to one of the renowned centres of Semitic culture in which ancient history has been reflected for quite a long period of time and preserved until present day.

Besides numerous historical evidences, the old ceremonies and rituals of the Ethiopian Orthodox Church mirror the most authentic views of music making still today. After the Christianity⁵ was accepted as a state religion in the fourth century AD by the then Axumite leader King *Ezana* the Ethiopian sacred music emerged around the sixth century by St. Yared (ca. 505 – 572) who was considered as the father of the ecclesiastical liturgy among others religious songs, hymns and dances accompanied by music instruments such as the double-ended drum *Kebero*, the sistrum *Sinasil* and the box-lyre *Begena*. The notation system - also a product of St. Yared - is has since then been used in the religious services in its original form.

From the 7th to the 12th centuries the development of the musical and political life in Axum was hampered due to longlasting religious wars with neighbouring countreis. Therefore, the so far powerful Axumite Empire could no longer exist. Also the expansion of Islam played a vital role for the rapid decline of the Axumite Empire. As a result of all the changes that took place during this period, the political power of the Axumite state gradually moved to the south, namely *Lalibela*.

2. The *Qñit* System

Before examening the traditional music of the *Tigray*, it is effective to consider the issue of scales or modes used in both sacred and secular music practises.

Due to the fact, that the *Tigray* share common historical, cultural, linguistic and musical

⁴ One of the cultural and historical sites in Axum are the 2.000 years old stelae (each ca. 20-30 meters tall) carved out of single blocks of granite. These obelisks belong to the most striking relic of the tradition of monolithic art. At this stage, mention must be made that the largest and the most beautiful obelisk which was taken by Italians from Axum around the 1930s by force after the Ethio-Italian war, was brought back to its native country in April 2005 after having stayed in Rome for more than half a century. This historical event was the result of a great effort of the Ethiopian government who demanded the return of this rare archeological treasure back to its original place. Thanks to the kind cooperation of the Italian government and numerous governemental and private insitutions of both countries the obelisk was turned back to Ethiopia in three steps (being cut in three pieces).

⁵ Nevertheless, in the seventh and eighth centuries the Kingdom of Axum gradually begun to decline, due to the expansion of Islam. Therefore, the capital of Ethiopia moved to the south, namely Lalibela. The todays region of *Wello* belonging today to the Amhara Regional State located to the South of the Tigray Regional State. Likewise the stelae of *Axum*, Lalibela is also represented through its eleven rock hewn churches built around 800 years ago. They are one of the ancient and unique historical attractions of Ethiopia.

backgrounds with the *Amara* and numerous ethnic groups of central Ethiopia, their traditional music uses the *Qiñit* system that refers to a sequence of five pitches tuned according to a fixed rule. However, this system is not a result of the orally transmitted tradition, but it was rather invented by traditional music teachers at the Yared Music School in Addis Ababa at the time when the school was founded in 1968. The main objective of the invention of the *Qiñit* system lied in the simplification of music pedagogic methods. The theoretical form is as such unknown, nevertheless it is used in the musical traditions of the above mentioned area.

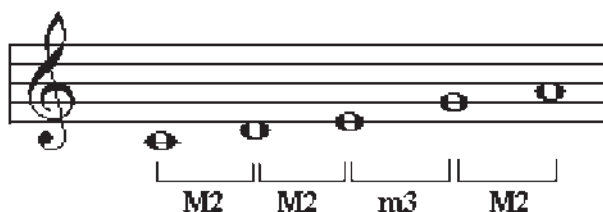
Although scholars like Kebede 1971 and 1977; Powne 1968, Kimberlin 1976 and Bekele 1987 have made comprehensive studies on the *Qiñit* system, many questions have still remained unanswered until present day especially with regard to the origin of the *Qiñit*.

Anyhow *Qiñit* system comprises four major types of intervallic sequences called *Tizita*, *Bati*, *Anchi Hoye Lene* and *Ambassel*⁶ shown figures 2-5.

2.1. *Tizita Qiñit*

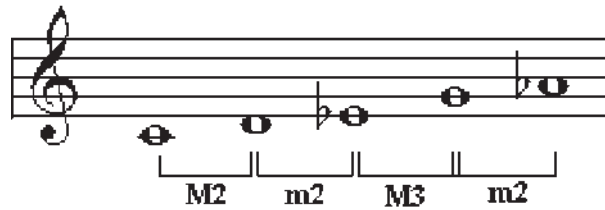
The *Tizita Qiñit* consists of two versions. The intervals of the first version are a M2-M2—m3 and M2, whereas the second version has M2-m2-M3 and m2 as intervallic succession (see figure 2 a-b):

Figure 2 a



⁶ As a result of my repeated and detailed research analysis and interviews made in central highland areas of Ethiopia, almost no musician or instrument player is neither aware of the term *Qiñit* its theoretical system nor knows about the existence of various scales used in music traditions of this area. Of course, they play the songs on their instruments and use the different intervallic-sequences, but they are not able to abstract concrete songs and melodies on a theoretical basis or in a theoretical tonality.

Figure 2 b



The difference between both intervallic sequences can be identified in the second version that consists of two half tone steps (3rd and 5th pitches; i.e. e-flat and a-flat), compared to the first purely pentatonic sequence of pitches.

2.1. *Bati Qiñit*

Likewise the *Tizita*, the *Bati* also possesses two versions of intervallic-relationships given in figures 3 a-b. The typical pitch sequences are M3-m2-M2 and M3 in version one and m3-M2-M2 and m3 in version b) with the exception, that the 2nd and 5th pitches are slightly changed (see arrow marks).

Figure 3 a

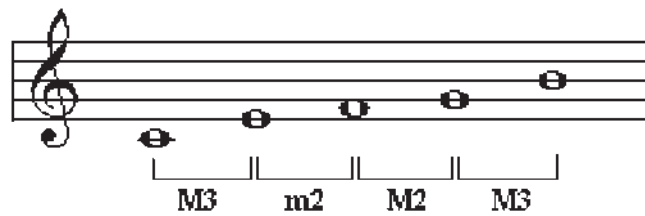
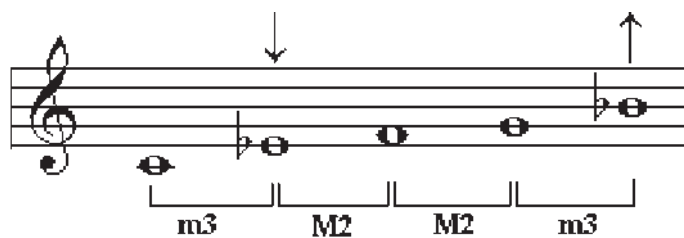


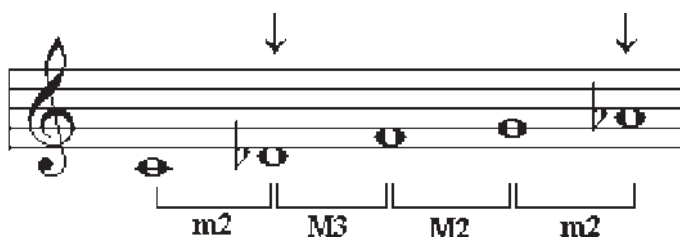
Figure 3 b



2.1. *Ambassel Qiñit*

The last two scales known as *Ambassel* (figure 4) and *Anchi Hoye Lene* (figure 5) are almost identical. The *Ambassel* mode is characterized by the intervallic relationship m2-M3-M2 and m2. The second and fifth pitches are a few cents lower.

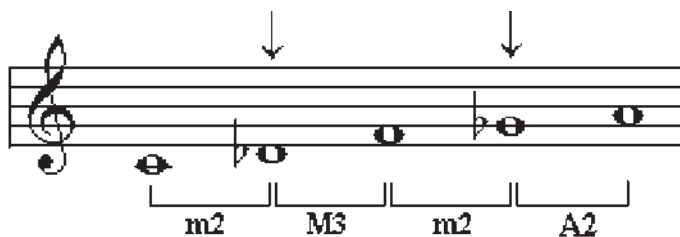
Figure 4



2.1. *Anchi Hoye Lene Qiñit*

The intervallic-sequence m2, M3, m2 and A2 (A-augmented) represents the *Anchi Hoye Lene*. Here, one may observe, that the second and fourth pitches are different compared to the *Ambassel* mode in figure 4. Indeed the augmented second occurring between the fourth and the fifth pitches (it depends on the basic keynote of the respective *Qiñit*) can be changed in a minor third. For example, the keynote d flat will be followed by the pitches e-g flat-a-c consisting of the intervals m2 (d flat -e), M3 (e-g flat), m2 (g flat -a) and m3 (a-c). The only difference between the *Ambassel* and the *Anchi Hoye Lene Qiñitoc* lies in the intervals between the fourth and the fifth pitches.

Figure 5



In the *Ambassel Qiñit*, the pitches g and a-flat and in *Anchi Hoye Lene Qiñitoc* the pitches g-flat and are very important. That means, in the *Ambassel Qiñit* the fifth pitch of the pitch-sequence

and in the *Anchi Hoye Lene Qiñit* the fourth pitch are lowered⁷.

3. The Role of Music among the *Tigray*

The *Tigray* have a strong link to music, to making music and to dancing. There are characteristic musical expressions which play essential role during a musical performance. It is also very usual that without restrictions in age or sex⁸, everybody can participate in music events either as a song leader, dancer, or as instrument player. The participation is of course based on the free will of every individual.

The *Tigray* practise an oral tradition that is handed down since generations from father to child. Secular music and dance practises belong to one of this orally transmitted culture.

Apart from religious songs, the secular songs of the *Tigray* are performed on various cultural, social and political occasions just to mention a few. Thus the music repertoire covers all features of life. There are among others war, entertainment, cradle and children songs, death and funeral songs, work songs, wedding, entertainment and holiday songs and political songs. All these song types possess their own repertoires and may generally be classified in two parts, namely in

- functional songs = referring to songs that fit to the respective occasion and/or handling (e.g. wedding, holiday, death and funeral songs) and
- non-functional songs = referring to songs which may arbitrarily be performed on any music occasion or social gathering without any restrictions in time and place (e.g. entertainment songs).

Music and all aspects associated with it is given a high value in the everyday life of the society. Songs may be accompanied by music instruments or performed unaccompanied. Usually music is performed for pure entertainment purposes.

Besides group performances, traditional solo musicians who usually accompany themselves either on the one-stringed spike fiddle *Masinqo*, or the five-stringed bowl lyre *Krar* also offer their musical services with the intention of entertaining and amusing friends, families as well as public and private audiences.

In this paper special attention has been given to widely practised antiphonal songs, their

⁷ For detail information about the *Qiñit* see also Teffera „Musik zu Hochzeiten bei den Amara im Zentralen Hochland Äthiopiens “. Diss.

⁸ There are only a limited amount of songs which require a certain limitation in regard with sex and age.

structures, roles and functions in the music culture of the *Tigray*. These are namely songs that are performed in groups between the *Abbo Goila*⁹ - the song leader - and a group accompanying him/her. The song styles are various spanning from the often used call-response-patterns to linear and overlapping patternings in which the roles of both parts are clearly defined. In doing so, an accompanying group may complete an already sung verse line of the solo leader, or repeat a whole verse line, a refrain or a stanza etc.

A characteristic feature of the accompanying group though is, that it always performs its melodic lines in unison. Of course sometimes it is noticeable that octave singing may occur when women and children are singing together with men. Nevertheless, polyphonic and harmonic singing are unknown for the traditional music repertoire of *Tigray* and for many music cultures of Ethiopia.

In order to actively participate in the traditional group songs and/or similar music events, it is expected that every member of the community should either partially or fully be acquainted to the traditional music repertoire with which he/she in fact grows up. Hence, nearly all songs and their lyrics are usually recognized by the accompanying group that will be able to form its response lines correspondingly.

In contrast to the accompanying group, the song leader may arrange his/her melodic parts relatively liberally, though by remaining within the given melodic and metro-rhythmic structure of a song. Thus song leaders are usually not bound to already existing texts and/or fixed sets of words. They rather spontaneously perform verse lines they have in mind. However, it is important that such arbitrarily inserted verses should either deal with the same or with compatible topics and of course correspond with the melodic and metro-rhythmic arrangements of the given song.

⁹ *Abbo* = leader; *Goila* = game.



Figure 6: Group singing accompanied by the one-stringed spike fiddle *Masinqo* (also the song leader) and two *Hebero* players
Photo: Timkehet Teffera June 1997

3.1. *Antiphonal Song Structures and the Role of Participants*

Usually the antiphonal songs of the *Tigray* possess two parts which may be distinguished through their distinctive melodic and metro-rhythmic movements including the dance patterns, the hand clapping and the accompaniment of the drum *Hebero*.

3.1.1 *The first Song Part*

The first song part may for instance consist of refrain and stanza parts, or verse lines with cyclic structures. Immediately after the beginning of a song, the participants who also build a circle start moving towards the dancing floor in steps one after the other. In doing so, they either clap their hands or put both hands on the waist or hip.

3.1.2 *The second Song Part*

In the second parts usually the climax of the song will be reached. It is also characterized by rising excessive emotions. Dance movements, hand clapping and the high trills and shrieks of the women are carried out in a more elaborated and intensive manner. Another characteristic features are the relatively short verse and melodic phrases that derive from a verse line of the first song part.

These short verse lines are usually performed alternately between two groups or in unison. After a number of cyclic successions of refrain and stanza parts, the song leader mainly conducts the group a signal by shouting the word *Derib* „make double“, in order to shift from the first song part to the second. The term *Derib* indicates in this case particularly on the hand clapping that has up to this spot been a single clap (see figure 10) on the stressed beat. From this spot onwards, however, the pattern of the hand clapping will immediately be doubled and in doing so the second clap will fall together with the stressed beat, while the first has an upbeat character (see figure 8).

The dancing arrangement and steps also changes in the second song section, besides the double hand clapping. The pattern of the body movement that has so far been the “marching in steps” by maintaining the dancing circle built at the beginning will end at this point. Now, more or less, every dancer remains on the spot and turns around to his/her dance partner ¹⁰ without influencing/dissolving the circle. This intensive dance part predominantly focuses on the movement of the shoulders and shoulder blades. In doing so, every dancing pair touches each others shoulders by moving them in a synchronized rhythm. Simultaneously the dancers also gradually squint down and stand up again after dancing intensively for a while. Throughout the whole time the rhythmic shaking of the shoulders and shoulder blades will remain uninterrupted. The typical head movement - forward, backwards and sideways - as well as gestures and miming also belong to the dancing part. In the following figures 7 a-b a scene of a dance may be observed in which the bridal party and invited wedding guests have overtaken the dancing floor:



Figure 7a: Dance scene on a wedding feast in *Mekele/Tigray*
 Photo: Timkehet Teffera/June 1997

¹⁰ It happens spontaneously with whom he/she dances; i.e. either with the one before or behind her/him.



Figure 7b: Dance of the bridal party accompanied by its best men and invited wedding guests in *Mekele/Tigray* June 1997; Photo: Timkehet Teffera

The songs I recorded in *Tigray* were exclusively performed on a wedding ceremony¹¹. The vast wedding feast with hundreds of invited guests, gave me the opportunity to observe the close link of the Tigray people to music on which all wedding guests participated in the musical happening directly or indirectly.

3.1.3. *The Role of the double-Skinned cylindrical Drum Hebero in the Antiphonal Songs*

The organology (shape, material, method and technique of playing etc.) of the double-skinnd cylindrical drum *Hebero* is explicitly described in a section 4.1. below. In this section though its significant role in the antiphonal songs is examined and discussed.

The traditional antiphonal songs of the Tigray must by all means be accompanied by the drum *Hebero*, since otherwise they would completely be unimaginable and empty.

At the beginning of an antiphonal song the participants automatically build a circle or a semi-circle leaving the centre free for drummers and dancers. Usually two or three drummers accompany a group song. In doing so, they move towards the centre of the dancing circle shortly after a song

¹¹ The wedding tradition of the *Tigray* shows similarities with those of the *Amara*; i.e. the course of each act like for instance the pre-wedding customs which included among other things the sending of delegates to the family of the bride; the ceremony of the wedding presents to the bride, the main wedding that comprises e.g. the departure of the bride, and the ceremonies taking place after the wedding day are very similar unless some specific details.

has started. The task of every drummer is not only limited to maintaining the metro-rhythmic movement within a song, but also to the encouragement and stimulation of the entire group beating their drums with full emotion and power and simultaneously moving their bodies according to explicit dance patterns¹², making gestures and miming. Although there are basic patterns of dance observed among all *Hebero* players, each player possesses his/her own individual styles like for example “seated drumming”, “circular movements” and “rhythmic high jumps”.

Even though basically tripple metres are used in the typical traditional group songs of the Tigray, rhythmic structures of the drum beat – which also remain within these metres – encompass different versions. So as a result of my observations, three rhythmic versions could be distinguished, of which the third version shown in figure 11 remains controversial, since I was not able to notice it on the spot. This version is a result of my analytical study of an old wax collection recorded in the town of Axum in the year 1906 comprising 37 songs in *Amharic* and *Tigriña* languages¹³.

The first version consists of two beats played within one bar of a triple metre. In doing so, one beat falls together with the stressed beat, whereas the other serves quasi as an upbeat or a preparatory beat as demonstrated in figure 8.

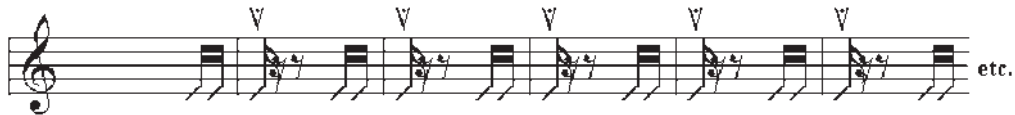
Figure 8: first version of drum beating pattern



The second and mostly used version consists of a tripple beat consisting of a single beat followed by a double beat. The single beat is played powerfully on the centre of the stretched membrane simultaneously marking the stressed beat that falls together with the hand clapping (figure 9).

¹² These movement patterns include among other things the peculiar movement of head and shoulders.

¹³ These historical recordings on wax cylinders were made by a German physician called Erich Kaschke on the so-called Littmann expedition to Abyssinia (today's Ethiopia). The collection is since then preserved in the Berliner Phonogram Archiv under Kaschke/Abyssinia 1906. See also detailed analysis of Teffera: "Historical Sound Recordings from Axum-Ethiopia: Collection": Kaschke 1906- 2 Volumes (translated from German into English/2003 to be accessed in library the Berliner Phonogram Archiv in both languages).

Figure 9: second version of drum beating pattern

The third - very rarely used - version on the other hand, be made up of a single beat falling together with the stressed beat as observed in figure 10 below.

Figure 10: thrid version of drum beating pattern

It is important to note that with the stressed beat all the time the centre of the stretched membrane is meant producing a relatively deep and strong sound, compared to the edges of the membrane with which all other beats are connected.

Mention must also be made, that the so far discussed patterns of drum beating identify specific localities and/or subgroups within *Tigray*. The northern *Tigray* residing alongside the Eritrean boarder as well as those northwestern people close to the boarder of *Gonder* region mostly play version one (figure 8) in the first song parts, whereas the version two (figure 9) is applied in the second song parts. The central, south and southwestern *Tigray* people on the other hand, play from the start up to the end of a song only the second version (figure 9). Therefore, in these areas the second and intensive song parts are marked through more intensive beating of the drum/drums, dancing and ululating of the female participants.

4. Traditional Music Instruments

Traditional music instruments of different types play a vital role in the music culture of the *Tigray*. They are mainly used to accompany songs. Prior to describing the structure of antiphonal songs and the role of participants the music instruments, especially the double skinned drum *Hebro* – with which the *Tigray* are predominantly identified - will be examined as follows:

4.1. The Hebero

The traditional double-skinned cylindrical drum *Hebero* is one of the commonly music instruments of the *Tigray* serving mainly for accompanying the traditional songs. The *Hebero* plays an important role in maintaining the rhythmical course of a song. It has a diameter of about 50 - 65cm and an average height of ca. 60-70cm.

A strap or a piece of cloth is usually tied on the *Hebero* that serves to carry the instrument only on one side of the shoulders (mostly the left side) which will enable the player to beat the surface of the stretched membrane with both hands freely. In doing so, the drummer can choose which sides of the stretched membranes to play (see also Teffera 2001: 173).

Since the *Hebero* is played by carrying it on the shoulder, the resonators constructed nowadays are either made of tins or of light wooden trunks in order to avoid a heavy weight.

As represented in figures 11 a-b, the *Hebero* can be played both by male and female. The learning of the drum playing takes place through the oral and motional traditions that are transmitted from generation to generation. Therefore, it is customary that every member of the society learns singing, dancing as well as playing music instruments already from early childhood onwards through intensiv observation followed by active participation in music occasions. This is a very typical feature for societies who practise oral traditions throughout the world.



Figure 11 a-b: Male and female *Hebero* players with typical playing position
Photo: Timkehet Teffera/June 1997

4.2. Other Traditional Music Instruments

Further music instruments representing the traditional music of the *Tigray* are the five-stringed lyre *Krar*, the side-blown long flute *Embilta* and the one-stringed spike fiddle *Masingo*. Likewise the *Hebero*, the lyre and the fiddle are used to accompany both antiphonal group and solo songs. On the contrary, the *Embilta* is mainly used to perform pure instrumental pieces in sets. All these music instruments will be represented and discussed in short below, since a detailed analysis and/or examination would be out of scope.

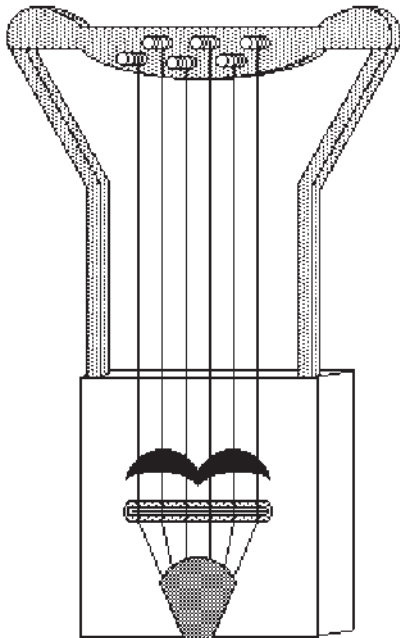
4.2.1 The bowl lyre *Krar*

The lyre is one of the commonly used stringed instruments among various central and south and southwest Ethiopian societies with differences in the methods of manufacturing, materials as well as playing and tuning techniques. Also the numbers of strings applied vary from place to place. In the highland areas we may observe types of lyres represented in the figures 12 a-b.

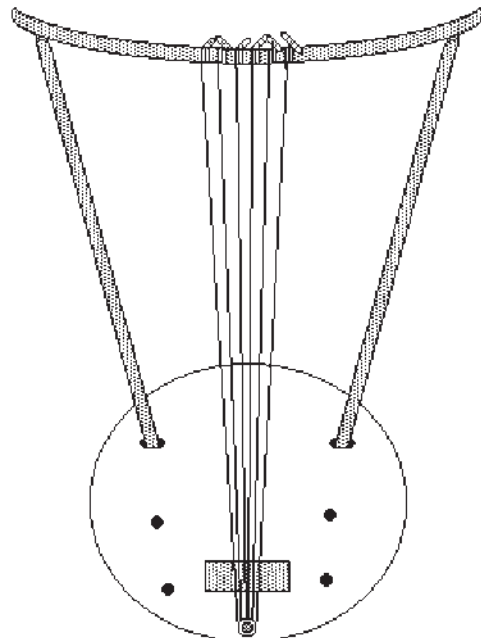
Nevertheless the lyres used in *Tigray* differ for instance from those used among the *Amhara* through their metal strings, whereas the *Amara* mostly use goat or sheep intestines, or nowadays nylon. Secondly the *Tigray* beat the strings with plectrum or their fingers, whereas the *Amara* predominantly pluck each string.

Figure 12 a-b

12a



12b

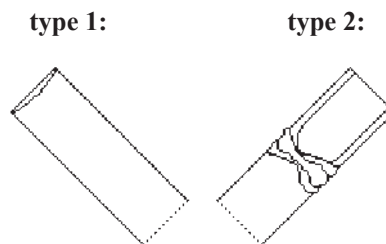


4.2.2. The end-blown long flute *Embilta*

The *Embilta* is also a common music instrument also played by the *Amara*. In former times however, it served as a symbol of honour in the royal courts as a unique music instrument that was only played on state festivities together with the long tube called *Meleket* and the large kettle drum *Negarit*. Therefore, due to the high social value given to this music instrument, it was very seldom observed in the everyday life of the ordinary people. The *Embilta* is either made of bamboo

or metal tubes without finger holes. The mouth piece consists of two types, namely the first is made of a minimally sharp edged hollow as a blowing cut (resulting from the removal of a slice of bamboo), whereas the second type indicates a u-shaped opening which is tightly bandaged with a piece of cloth at its lower end (figure 13).

Figure 13

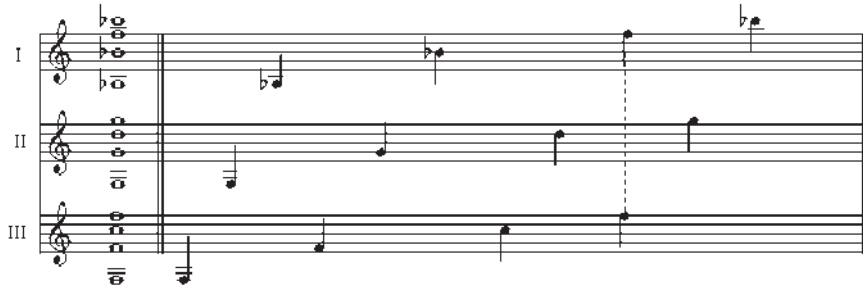


“Compared to the first mouthpiece, the diagonal playing position is not necessarily required in the case of the second type, however, it is frequently used to facilitate the communication between groups of instrumentalists, because this position enables every player to listen to the pitch he is producing much better and simultaneously the whole melodic structure will be under his control” (Teffera 2002).

In the music culture of the *Tigray*, the *Embilta* is predominantly played on wedding festivities to accompany the bridal party and decorate the wedding ceremony. The instrument produces only one pitch, though through the over-blowing technique a maximum of two pitches can be played. This refers to the octave and the perfect fifth above the technical keynote. Therefore, the *Embilta* belongs to the music instruments which only can give sense when played in sets of a minimum of two and a maximum of three instrumentalists. So in a musical performance the two pitches mentioned above play a central role, since a set of three *Embilta* players would altogether produce six pitches which will make a perfect whole of the music piece as represented in the music example of figure 14 (see I, II and III *Embilta*)¹⁴.

¹⁴ For detailed information regarding the division of role of every *Embilta* player, the tonal range, rhythmic and melodic arrangement, playing technique etc. see detailed analysis of Teffera: “*Embilta* Playing in Ethiopia”, paper presented on the 15th International Meeting of the ITCM Study Group on Folk Music Instruments in Falun/Sweden.

Figure 14



4.2.3. *The one-stringed spike fiddle Masingo*

The *Masingo* (figure 15) is classified to the group of the bowed lutes and also belongs to the widely used string instruments of central Ethiopia used only for accompanying secular songs especially those of the traditional entertainers. These group of musicians either earn their living through their music, or consider it as a second occupation. Their repertoires mainly comprise entertainment and love songs and in some cases also political and war songs¹⁵. Such musicians have close link with the wandering musicians of the *Amara* called *Azmari* who also accompany themselves primarily on the fiddle *Masingo*. Though in the case of the rural areas of the *Amara* region like for instance in *Wello*, *Gojjam* and *Gonder* we may also observe the *Azmari* performing music in couples (male and female) each of them playing a predetermined role¹⁶.



Figure 15
Masingo player entertaining wedding guests
 Mekele-Tigray June 1997
 Photo: Timkehet Teffera

¹⁵ The *Tigray* suffered a lot under the political oppression of the dictatorial military regime Derg (1974 - 1991). During this period a large number of political and war songs were composed and performed. They particularly stimulated and animated political opposition groups who fought against the then regime.

¹⁶ The male *Azmari* usually sings and accompanies himself as well as his female partner on the *Masingo*, while she overtakes the dancing part, hand clapping and the entertainment of the audience. Furthermore, she replaces her male counterpart in singing. This performance style is mostly successful, if both musicians have enough know-how, adequate experience of the song repertoire and naturally gifted voices (see Teffera 2000).

The *Masingo* is made of a long wooden neck that is inserted into the wooden frame that serves as a sound box. The resonator is made of four wooden peaces that are glued together to a diamond shaped box. Both openings of the box will then be covered with hide. The string of the *Masingo* is made of hoarse hair and is tied on the movable wooden peg inserted at the tip of the neck and runs through a hole of the wooden bridge that is placed in the centre of the stretched membrane up to the bottom of the sound box. The wooden bridge usually serves to lift up the string.

The *Masingo* can be played both in seated and standing position, though while standing, a leather strip tightened at the edges of the instrument serves to carry the *Masingo* around the shoulder of the player that enables him an easy playing. The bow is a substantial part of the *Masingo*, since otherwise the instrument could not be played. It is similarly made of a bend wood with a hoarse hair tied at both ends. While playing the bow is held with the right hand. The hoarse hair of both the bow and the *Masingo* need to be treated with rosin frequently in order to produce clean sound.

Conclusion

As a valuable asset of a humanity, music should be preserved in purity and dignity. It is made by people for people and thus it is closely linked with the human life. Therefore, its main function is to serve the respective community by satisfying the emotional feeling and playing a vital role in all aspects of social life.

“Musical change must be given a special status in studies of social and cultural change, because music’s role as a mediator between the nature and the culture in man combines cognitive and affective elements in a unique way. The only other comparable human activities are dance and ritual. Music is the best equipped of the performing arts to express both the ever-changing realities of biological and social life and the continuity of the concepts on which human societies depend for their existence” (Blacking 1995: 153).

In the last 2-3 decades, the *Tigray* faced catastrophic local wars and suffered political persecutions that caused social disorders, migration, unproductiveness. Such disrupted socio-cultural and political changes are interconnected with musical phenomena so that they inevitably play negative role and create interruptions. Despite such destructive influences, the traditional music of the *Tigray* has remained relatively unaffected and it is still today practised without having faced enormous challenges.

In this paper an attempt was made to explain the function and value of music in the social life of the *Tigray*. For an inexperienced listener/observer, the supposedly “monotonous” and allegedly endless melodic and metro-rhythmic courses and the uninterrupted drum beats from the beginning up to the end of an antiphonal song, gives the impression as if all participants are in a kind of a trance. The temper gets higher and higher from one minute to the other. One may observe how the drummer/s become absorbed in the exhilarating drum playing, enjoying the music and stimulating the participants.

Usually songs may last for quite a long time, or be very short depending on the atmosphere and the mood of the participants. A song may most probably come to an end either when the song leader, the drum players, dancers or the majority of the participants are exhausted.

As soon as a song performance begins, a large number of people move dancing and singing towards the arena. In addition to the circle built by the first group of participants, others may remain surrounding the circle to accompany the singing group by clapping their hands and ululating. Another group of guest may remain seated, but it mostly does not only observe the music event quietly, but contributes his part at least by clapping hands and/or singing. So in other words, there is almost no passive participants who would just watch the musical happening without any reaction.

With regard to the wedding songs of the *Tigray*, we may in some points observe striking similarities with those of the *Amara*. However, due to my short stay in this area I wasn't able to undertake detailed researches and/or observations which among other things describe the traditional procedure of a wedding in connection with the customs related to the whole wedding repertoire, the corresponding song texts, their content and function.

Likewise many other music cultures of Ethiopia, the music culture of the *Tigray* had not yet been investigated thoroughly until present day. Even though concerning the music tradition of the *Tigray* several questions will remain open, this short summary should serve as a bridge for further interdisciplinary studies.

References

Blacking, John

- 1995 Music Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking; ed. Philip Bohlman und Bruno Nettl. – University Press of Chicago.

Gessesse, Tesfaye und Coe, John

- 1966 Masinko, Waschint und Krar. - In: Das Monatsheft der Städte und Landschaften. - Äthiopien Heft 10/XIX. - (editors) Hans Kramer. - pp. 96-101. – Oktober 1966.

Kebede, Ashenafi

- 1967 The Krar. - In: Ethiopia Observer. - Vol. 11; No. 3. - Addis Abeba - pp. 154-161

- 1977a The Bowl-Lyre of Northeast Afrika. - Krar: The Devil's Instrument. - In: Ethnomusicology Vol. 21/3, Ann Arbor · Michigan. - pp. 379-395

- 1977b The Krar. - In: Ethiopian Observer. - Vol. 11/No. 3. - pp. 154 - 161

Kimberlin, Tse Cynthia & Kimberlin, Jerome

- 1984 The Morphology of the Masingo: Ethiopia's Bowed Spike Fiddle, selected Reports of Ethnomusicology. - Vol. 5. - K. Nketia / Jacqueline Cogdell Djedje (editors.). - California University. - Los Angeles - pp. 249-262

Kimberlin, Cynthia Mei-Ling

- 1976 Masingo and the Nature of Qenet. - Dissertation. - Los Angeles

Mariam, Allan P.

- 1964 The Anthropology of Music. – Northwestern University Press, Illinois.

Martin, György

- 1987 Charakteristik und Typen der äthiopischen Tänze. - In: Musikkulturen in Afrika. Erich Stockmann (editors). - Berlin - pp. 252-281

McCann, James

- 1976 Politics and Social Change in Tigre. – S. 201-13 in W. Arens (editor) - A Century of Change in East Africa. The Hague.

Meyer, Andreas

- 1997 Afrikanische Trommeln - West- und Zentralafrika. - Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 65, Abteilung Musikethnologie IX. - Berlin

Nketia, J.H. Kwabena

- 1965 The Interrelations of African Music and Dance. - In: *Studia Musicologica-Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest - pp. 91-102
- 1987b Zur Geschichtlichkeit der Musik in Afrika. - In: *Musikkulturen in Afrika*. - E. Stockmann (editor). - Berlin - pp. 44 - 61

Teffera, Timkehet

- 1997 Documentation to a field research and to sound recordings and photos in Ethiopia/1997. - Völkerkundemuseum Berlin, Sound Archives – shelf-no.: 0345./Video- Archives; shelf-no. : 062. - Berlin
- 1999 Kinder als Musiker - Verständnis und Missverständnis theoretischer Systeme. - In: *Berichte aus dem ICTM-NK Deutschland*. Nr.6 - Marianne Bröcker (editor) - Bamberg. - pp. 139 – 152
- 2000 “The Future of the Masingo in Ethiopia”; paper presented on the 14th International Meeting of the ITCM Study Group on Folk Music Instruments in Markneukirchen/Germany, June.
- 2001 „Musik zu Hochzeiten bei den Amara im Zentralen Hochland Äthiopiens“. Dissertationsschrift. – Peter Lang Printing Press. - Frankfurt am Main
- 2002 Teffera: “Embilta Playing in Ethiopia”, paper presented on the 15th International Meeting of the ITCM Study Group on Folk Music Instruments in Falun/Sweden, August.
- 2003 “Historical Sound Recordings from Axum-Ethiopia: Collection”: Kaschke 1906- 2 Volumes

Shack, William A.

- 1974 *The Central Ethiopians: Amhara, Tigrina, and Related Peoples. (Ethnographic Survey of Africa Series.)* - London.

潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中 音響技法的探尋

嚴福榮

摘要

柯里斯多夫·潘德瑞茨基 (Krzysztof Penderecki) 於 1960 年完成一首寫給五十二把提琴的弦樂作品《廣島殉難者的輓歌》(Threnody to the victims of the Hiroshima)。這首作品不僅代表著他早期音樂風格的縮影，更常被視為研究二十世紀五十年代、六十年代東歐「音響風格」(sonoristic style) 特色的重要音樂文獻之一。從這首作品裡可充分地體現出作曲家其個人獨特的創作思維，更反映出他在早期創作中，對於音響探索方面所呈現出極具有高度冒險精神與實驗性質的音樂；同時，他將所謂「噪音」(noise) 特殊聲響來作為「音樂」表現的一種嶄新手段，並融入此作品裡。本論文將試圖通過對於潘德瑞茨基在作品中運用各種聲響組織特徵上進行分析，在理論上進行梳理，並進一步對於整首作品各段落的聲響結構作統整性的探討。

關鍵詞：音響技法；音色；織體；結構

*An Exploration into Sonoristic Techniques of
Penderecki's "Threnody to the victims of Hiroshima"*

Dr. YIM Fuk-Wing

Associate Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Krzystof Penderecki in 1960 completed a musical work titled "Threnody to the victims of Hiroshima" for fifty-two stringed instruments. This work is not only an epitome of Penderecki's early musical style, it is also being seen as one of the important musical literatures in the research of the 1950's and 60's Eastern European "sonoristic style". From this work, the composer's uniqueness of creative thinking is fully manifested. Moreover, it also reflects his early creation of sound exploration in a highly adventurous and experimental music. At the same time, his so-called special sound-noise in the "music" as a brand new medium is fused into this work. This thesis will attempt through Penderecki's composition of the characteristic of the various sound organizations to analyze, theoretically exhibit, and further explore the integration of the sounds and structures in all the sections of the entire work.

Keywords: Sonoristic Techniques, Timbre, Texture, Structure

前 言

回顧自 1945 年以來，西方現代音樂創作的路途上，越來越多的作曲家在音樂創作技法中朝向於新的音響世界進行探索與追求，他們試圖以一種新的藝術思維、新的音樂語法與新的表現方式出現。其中，特別是五十年代晚期東歐音響學派（sonoristic school）或被稱為波蘭學派（Polish school）的作曲家，從他們的作品裡可體現出無論創作觀念和音樂形態都已和過去大相逕庭。在結構形式上，他們放棄傳統調性結構功能的音樂思維，完全解放旋律、和聲、以及調性等音樂元素的相互規範，而各自所尋求的是一種截然不同於傳統音樂觀念的音響技法來表現，並以「織體」（texture）為導向，例如：匈牙利作曲家喬治·李蓋梯（György Ligeti）以「微複音音樂」（micropolyphony）為其特色、波蘭作曲家維托德·陸透斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski）則以「機遇音樂」（aleatory music）的對位寫作手法著稱，本論文所探討潘德瑞茨基的弦樂作品《廣島殉難者的輓歌》，令人矚目的地方就是其音響特色是以點、線、面所衍生出各種不同的「音響層面」（sound layer）集結而成的織體，相對於記譜上所帶來的視覺感受，更可發現作曲家特為各種不同音響織體形態而精心設計的圖形、線條與符號，讓欣賞的聽眾似乎又多了一層視覺空間的體驗。除此以外，其「音色」（timbre）特殊化的處理手法亦極具個人獨特性，可說是促成音響色澤的重要因素所在。因此，本論文內容部分將試從「音色」與「織體」這兩個範疇來作為研究方法與內容的主要對象與切入點。

目前，與潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》相關議題的文獻資料中，在中文方面，以專題論述之文章主要有五篇。這五篇文章皆來自於海外中國大陸學者在過去十五年內所完成之學術著作。其中三篇是針對全曲分析來作為研究對象，最早的一篇文章是朱建於 1993 年所完成的〈論《廣島殉難者的輓歌》的音樂思維和結構特色〉，在此文章內容裡，其分析途徑大體上可分為兩部分，第一部分所談的是有關於《輓歌》中所創造的新音響材料作概略性的介紹；第二部分，則探討各段落音樂結構的特色。第二篇是王西麟的〈當代名作專題研究〉，他所採取觀察與分析的角度則較為寬廣，分別是（1）作者生平介紹、（2）音響材料及其使用觀念、（3）計時方式及其觀念、（4）樂隊組成及其觀念、（5）曲線結構及其觀念、（6）演奏記譜及其觀念、（7）段落分析等。但對於第二項有關於「音響」方面之討論，僅限於由微分音堆疊而成的織體型態特徵作基本說明。另外，彭志敏所發表的一篇文章〈潘德瑞茨基的《廣島殉難者的輓歌》〉，主要是通過創作背景介紹以及對各段落曲式結構進行較為詳細的分析。至於其他兩篇內容則設定在某一主題範圍內，例如：姚恆璐於

2003年出版的一篇文章，主要論述對象是《輓歌》第二部分「點描」織體與卡農寫作手法的結合，但完全沒有談到結構內部構成中所隱含的序列作曲技法。最近期的一篇相關文章，是王杭於2005年在「音樂探索」期刊所發表的一篇短文〈《輓歌：為廣島受難者》的音樂特點探微〉，在此文章內容裡，主要是通過曲式結構的分析，來具體介紹作品中的三種音色特點，(1)採用的極限音高、(2)運用弦樂器追求打擊樂效果、(3)使用「音堆」。另一方面，國內迄今出版之學術刊物或書籍資料部分，則未有此作品之相關研究與著作。

外文文獻方面，其中以奎奈·馬加烈·羅伯特(Gwynet Margaret Roberts)所寫的博士論文《「聲響體塊」分析的步驟》(Procedures for analysis of sound masses)以及艾林特·許華茲與丹尼爾·戈弗雷(Elliott Schwartz and Daniel Godfrey)所合著《1945年以來的音樂：議題、材料、文獻》(Music since 1945: Issues, Materials and Literature)一書中，對於二十世紀以來，各種類型的「聲響體塊」提供了較為廣泛的介紹。且露塔·密卡(Danuta Mirka)所著〈潘德瑞茨基音響風格的織體〉(Texture in Penderecki's Sonoristic Style)的一篇期刊論述，則談到潘德瑞茨基幾首早期作品，對於在時空展現的各種織體形態作不同角度的討論。羅伯特·摩根(Robert Morgan)所著的《二十世紀音樂曲集》(Anthology of Twentieth-century Music)一書中則提供了整首作品初步的結構分析。

綜合上述觀之，可體現出對於專屬《廣島殉難者的輓歌》有關音色和織體這兩個音樂層面的整體歸納與分類，以及行進過程中的運用手法或表現方式等問題上，來進行全面性研究或深入探討的資料較為缺乏。對於曲中第二部分「點描」織體下的序列寫作手法和序列結構佈局，也未曾見過有關此方面較為完整的研究或結論性的資料。在本論文對於織體結構內部若干地方，所顯示出作曲家嚴謹且精密思維邏輯新論點的發現，以及作者個人持有不同的觀察與分析的結果，也正是促成本論文寫作的動機與目的所在，並期盼通過此論文的論述，能夠提供人們對於瞭解潘德瑞茨基早期音樂寫作風格與技法方面，多一份文獻資料以作參考。

另一方面，值得注意的是，有關於這首作品獨特聲響背後是否隱含著某種特殊的情感？答案是肯定的。美國哲學家蘇桑尼·藍格(Suzanne Langer)將具有情感內容「客觀性」(objectification)表現的作品，稱之為抽象化過程的藝術。「就正如作曲家抽象地再次創造自身情感的概念，因此聽眾也將會抽象地感知……」¹。從這段話所論述的概念來看，可領悟到創作此類型作品的作曲家，在創作過程中並不是真正讓自己內心深處的情感內容直接

¹ 這段話摘錄自蘇桑尼·藍格(1895-1986)的一篇文章 *Mind: An Essay on Human Feeling* 的內容“……just as the composer has recreated his emotional conception ‘abstractively’, so should the listener perceive it abstractively”。

地描述，而是將他自身情感昇華為藝術上抽象化、客觀化的音樂語言與概念來表現。這種音樂思維與表現方式也正好有助於理解《廣島殉難者的輓歌》曲中所存在的特殊情感²，因為這份情感正是促成此作品獨特聲響客觀概念形成的主要因素。根據潘德瑞茨基所言，這首早期創作的作品，其音響的生成確實是受到童年時代一些深刻的憧憬與感受所影響³。他回憶當時，適逢第二次世界大戰期間，他親眼目睹了納粹佔領波蘭並對當地猶太人施行各種殘酷暴行的恐怖事件，他雖然未曾受到任何威脅或傷害，但對於戰爭罪行給予強烈的指責；同時，對於那些遭受到逼迫的受害者來說，他懷著極度同情與憐憫之心，這種複雜交錯的情緒，一直深植於他的腦海裡，揮之不去。毫無質疑地，潘德瑞茨基在這首作品的創作思維裡，就是以這份特殊情感的烙印下，對音響材料提供了一個前提性客觀的條件，在曲中以類似噪音般實驗性質的聲響，或類似電子樂器所發出來的聲響抽象地表達出來。

音色方面

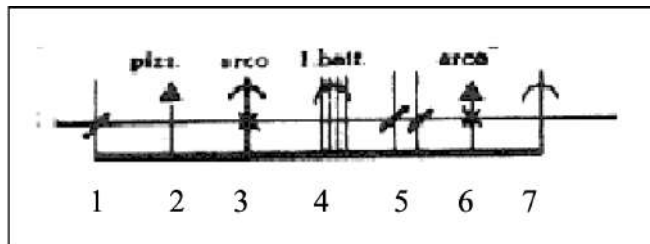
從音色的角度來看，這是一首由傳統弦樂樂器所演奏的弦樂作品，曲中，幾乎很少聽到任何正常弦樂器所發出的聲響，也聽不到擅於抒發情感的旋律音色，反之，潘德瑞茨基的著眼點，是在於應用一些能夠產生新穎而獨特音色，以及各種可能引起音色細膩變化的音響技法來表現。在其中，可發現他對於音色的處理手法，主要是取決於以下六種途徑：（一）通過非常規演奏方式，以求取得新穎的音色、（二）通過不同演奏方式，來尋求微觀的音色、（三）通過固定音高與非固定音高所產生噪音般的音色、（四）通過固定音高與非固定音高的結合所產生的點描音色、（五）通過各種巧妙設計的樂器編組所產生靈活多樣的組合音色、（六）通過變化多端的力度表現來豐富各種的音色層面等。在上述六種音色生成的創作思維裡，第一、二種音色的生成可說是建立在演奏發聲方法的多元性，第三、四種音色的生成則以不同音響材料不同集結狀態所產生的特殊音色，第五種音色的生成是為了解因應織體變化所採取不同形式的樂器編組、第六種音色的生成是由力度改變所引起。以下將分別論述這六種音色的實際情況。

² 此作品完成起初，在曲名上只簡單填寫「8'37"」，意指8分37秒是根據曲子演奏時間總長度來定名。對於本論文談到潘德瑞茨基的「特殊情感」，所指的是他童年時代的一些悲痛回憶。因此，這份「特殊情感」與後來作曲家為了追念第二次大戰，遭受到美國在日本投下原子彈無辜受害者所表達出那份深切哀悼的感受，與進而將曲名改為《廣島殉難者的輓歌》此事件沒有任何關聯。

³ 有關潘德瑞茨基童年時代之參考資料來自於 Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: his life and work*, 1979, pp.16-17, 28, 35。

(一)通過非常規演奏方式，以求取得新穎的音色

這種音響的生成，主要是以非固定音高（indefinite pitch）作為基本音樂元素，並通過非常規演奏技巧（non-traditional performing techniques）方式來取得一些新穎的音色效果。例如：「圖例一」為「時段 6」，即第二段落開始部分。



「圖例一」顯示出「時段 6」大提琴第一聲部所奏出的七種特殊聲響及其編號

圖中所顯示的七種特殊音響⁴材料，其音響特點是以「點狀」形態出現。其演奏方式分別是（1）用弓根或指尖輕敲提琴面板、（2）儘可能在弦上最高音（非固定音高）處以撥奏方式演奏、（3）在琴橋與繫弦板之間以極快速用弓演奏、（4）在琴橋後方四根弦上以琶音方式演奏，並用弓背擊弦、（5）用弓根或指尖輕敲提琴面板兩次、（6）儘可能在弦上最高音（非固定音高）處，以極快速的震音方式演奏、（7）在琴橋與繫弦板之間用弓演奏等。基本上，它們是通過非傳統演奏技法所產生近乎於「準噪音」⁵的「打擊」音色效果來表現。其它相關此作品之特殊演奏技巧與詳細說明可見於出版總譜⁶前一頁。

(二)通過不同演奏方式，來尋求微觀的音色

這首作品在寫作手法中，織體的表現方式是以宏觀化整體的音響形體來呈現，因此，在聽覺上，對於每個樂器細部的變化可說是較難以辨識。儘管如此，在曲中仍然可體現作曲家試圖以最小範圍內尋求音色最大變化的可能性，進行了一項「微觀音色」（micro-timbre）的創作體驗。例如：「時段 70」，每個聲部皆以「同音同弦異位發音」的方式來處理。在橫向進行過程中，可觀察出其運弓途徑是先靠近琴橋拉奏（sul ponticello），逐漸移到正常位

⁴ 為了本論文分析過程所需，將此七種特殊聲響加上編號，以供比較與參照。

⁵ 所謂「準噪音」是指音響效果有所區別於由「音堆」所造成極度不協和的響聲。

⁶ 本論文所採用的是 Deshon Music Inc. 1961 年之版本。

置演奏 (ordinario)，再次移到靠近指板拉奏 (sul tasto) 來進行微觀下的音色變化。另一個最佳範例，可通過「時段 1」至「時段 4」第一組音群，即第一至第六把小提琴。在此音樂片段裡，其細微的音色變化是在於每個樂器在極高音處皆以「同音同弦不同觸弦」方式拉奏。在其中，作曲家要求在同一極高音的位置上演奏出三種不同程度的音色，這些音色的生成主要是通過其運弓途徑，那就是先從不用揉弦 (senza vibrato)，再經由極慢速揉弦 (very slow vibrato)，轉為極快速揉弦 (molto vibrato) 的演奏方式。通過上述兩個範例可以體現出，對於一個線性狀態下持續的單音，其實是經由不同演奏方式所產生多變且纖細的音色效果。

(三)通過固定音高與非固定音高所產生噪音般的音色

自二十世紀上半葉，法國作曲家埃德加·瓦瑞斯 (Edgard Varèse) 將「噪音」聲響作為音樂創作的一種表達手段。在其中已顯示出音樂創作觀念價值上的改變，「噪音」對於聲音的表現方式可說是一項重大突破與啓示。這種衝擊與影響很明顯地將「樂音」與「噪音」彼此之間的界限逐漸消弭，並將兩者的地位提昇到平行、同等重要的位置上。對於潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》來說，憑藉作曲家其個人對於音響的敏銳、且豐富的想像力，將「噪音」的表現發揮到極點。在整首作品裡，音響最大的特色就是將「噪音」音色作為一種核心的音響材料，主要是通過固定音高與非固定音高兩種途徑所產生的「噪音」音色來表現，以下將進一步舉例加以說明。「時段 62」在譜面最上方的一組音群是由第一至第十二把小提琴所組成。這組音群是以一條黑色長形帶狀的音響 (band of sound)，強調橫向線性延伸的運動特點來展現，並以固定音高 (definite pitch) 作為這種音響材料的主要音樂元素，每個聲部皆經由高度密集的微分音 (microtones) 堆疊而成，並造成巨大、渾厚的噪音音色。

以下另一範例，「時段 1」具有線性特點的音響，則是通過非固定音高作為主要音樂元素，每個聲部同樣地透過音群堆疊方式所產生尖銳刺耳的噪音音色。

(四)通過固定音高與非固定音高的結合所產生的點描音色

談到這首作品有關點描音色的音響技法來看，其實很接近奧地利作曲家安東·魏本 (Anton Webern) 的寫作風格。其音樂特點是先將由固定音高所構成序列化的旋律線條加以切割、肢解，並通過對位性的寫作手法，分屬於不同樂器、不同聲部裡，從而獲得極具有空間表現散點狀態的點描音色。然而，潘德瑞茨基對於點描音色方面所經營的，更多出一

份富有音響色澤的變化與對比性。以下將通過「時段 26」至「時段 28」的音樂片段作進一步瞭解。經過仔細分析後，可發現在其中散落於各聲部的固定音高材料，其實是由一組十二個半音的音列所組成⁷。在時空流動過程中，與一些由非固定音所產生多樣且特殊的音色，彼此相互交織、穿插、組合、疊置，有機地融合起來，形成了一幅具有個人特質，音色表現豐富的音響畫面。

(五)通過各種巧妙設計的樂器編組來產生靈活多樣的組合音色

就整首作品的樂器組合來說，其弦樂團編制的選擇與設計，並不像一般管弦樂團中的弦樂組或由弦樂器組成的弦樂團，單純地將樂器分成五個基本聲部，在本論文稱之為「常規五部編組」⁸，即第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴與低音提琴。對於潘德瑞茨基的創作觀念來說，主要的考量可能是為了因應織體多元性的變化，以致不同段落特殊化的音響需求，所賦予靈活且多樣化的組合音色，從而取得音響的控制與統一，與富有邏輯性。大體上，在曲中可觀察出有下列五大類型樂器組合形式：

第一類型「音區編組」：為「時段 1」至「時段 5」。此類編組是將「常規五部編組」，亦即五個部分，縮編為三個部分的概念。其根據可能是將樂器音區屬性簡化為高、中、低三個音區領域來劃分，即小提琴為高音樂器、中提琴為中音樂器、大提琴與低音提琴加以合併為低音樂器。

第二類型「綜合樂器編組」：為「時段 6」至「時段 9」。此類編組是將「常規五部編組」，亦即五個部分，縮編為四個部分的概念。其考量點跟各種弦樂器的數量沒有任何關聯，其根據可能是將各種弦樂器類別的音色涵蓋在內，亦即小提琴、中提琴、大提琴與低音提琴。

第三類型「假性常規五部編組」：為「時段 10」至「時段 25」。表面上看來，與「常規五部編組」方式相同。但事實上，此編組的音樂應用較為自由，並不按照一般樂團樂器的音域屬性慣例來使用。

第四類型「比例性編組」：為「時段 26」至「時段 61」。此段落將弦樂團再細分為三個樂器小組。每個小組的樂器數量皆為十二把提琴，並以比例性的概念來編列，其樂器實際比例為 4 : 3 : 3 : 2，即包括四把小提琴、三把中提琴、三把大提琴、二把低音提琴。剩下

⁷ 這組十二音列的順序排列組合為 B^b、C、B、E^b、C[#]、D、G、G[#]、A、E、F、F[#] 等。

⁸ 通常「常規五部編組」，是根據樂器聲部音區的屬性來劃分，即第一小提琴為高音樂器、第二小提琴為次高音樂器、中提琴為中音或次中音樂器、大提琴為上低音或下音樂器、低音提琴為低音樂器。

沒有分配的樂器，則延至「時段 62」後才再次使用。

第五類型「混合性編組」：為「時段 62」至「時段 70」。在此段落中，除了刪除第一類型「音區編組」外，即統合上述第二至第四類型編組相繼先後出現。

(六)通過變化多端的力度表現來豐富各種的音色層面

在這首作品中，有關力度表現方面，儘管它並不是構成「音色」特性的首要要素，但力度的變化確切地引起音色變化密不可分，不可缺少的條件之一。在曲中，從使用力度的變化符號標示來看，包括從最輕的 *pppp* 到最強 *fff*，可見其力度的表現與使用力度的等級範圍落差甚大，進而可假設作曲家極有可能借助於力度變化的表現來豐富各種音色層面，以及構成音樂行進中所需的動力（momentum）與張力（tension）。以下將說明曲中有關力度的行進方式，最常見的音樂現象有兩種情況：

第一種可稱為「漸變式」，意指在相對較長的時間內，聲響的力度從小漸大、或從大漸小。例如：「時段 70」，此時段在譜面上清楚地標示，在三十秒內力度是以超強的 *fff* 逐漸減弱至漸次無聲的 *pppp*。

第二種「突變式」，意指力度在一瞬間內的變化，將會造成音響或音色較大幅度的對比。例如：「時段 3」至「時段 4」，中提琴第一聲部，即第一至第五把中提琴。在其中，力度是以 *f* 的音量持續著，直到「時段 4」突然地改為小聲 *sub.ppp* 的行進方式。

以上兩種力度行進方式，在聽覺感知上，最能體現音色由明轉暗或暗轉明、虛變實或實變虛、淡變濃或濃變淡微妙的音色變化。

織體方面

從織體的層面來觀察這首作品，不難發現作曲家對於織體的處理手法，幾乎可以說是完全顛覆了西方傳統音樂的表現方式。在曲中，不再聽到任何類似於過去為人熟知的單音音樂（monophony）、複音音樂（polyphony）或主音音樂（homophony）寫作手法所編織而成的織體。反之，對於以「音響風格」寫作特色的潘德瑞茨基來說，其著眼點不是個別樂器所發出的單獨聲音事件（single sound event），而是由音群聚合所產生的聲響，在時空流動過程中可視為一個創作的形體，強調聲響的整體感（totality）。同時，將由此產生的塊狀音響層面來作為織體結構的出發點。對於曲中不同織體形態的聲響表現，其實是將具有「點」、「線」、「面」音響特性且多樣化的塊狀音響層面，來作為整首樂曲展衍的基本手段。

這種音響技法的表現方式，可充份地體現出作曲家其個人創作審美觀念上的獨特性、創新性與突破性。

爲了能夠瞭解織體究竟是以何種方式編織而成？織體形態的構成又是如何被體現出來？以下將通過織體的形態特徵與織體的行進途徑兩個面相加以探討，並觀察其中不同音響素材、不同集結狀態下所形成各式各樣的織體，以及織體各自形成或展衍過程，以及織體間連接關係的情況來作進一步的歸納與分類說明。

織體的形態特徵

在此部分裡，對於觀察織體的形態特徵，本論文將擬從具有「點」、「線」、「面」運動特點的編織方式，以及不同音響材料與不同集結狀態的構成要素來作爲研究的根據點。大體上可劃分爲三大類型，分別是（一）具有線性特點的音堆（tone cluster）式織體、（二）具有點狀特點的點描法（pointillism）織體、（三）混合點、線特點的分層法（stratification）織體等。以下將作進一步說明：

（一）具有線性特點的「音堆」式織體形態

一般而言，對於「音堆」式的寫作手法，最大的特點是指縱向方面，在一個相對狹窄的音域範圍內，將各聲部鄰近的音密集地結合來產生不協和的聚合音響⁹。持有相同寫作興趣的潘德瑞茨基來說，其處理方式可說是更具有個人特色與趣味性。那就是每個聲部在橫向的行進過程中，將具有視覺感受的線性音響特點不斷地向前延伸推進，再經由時空的流動，這些線性音響在縱向相互融合，逐漸地營造出一種塊狀形體的音響層面。時至今日，這種具有視覺形體感的音響層面，已常被稱爲「聲響體塊」（sound mass）¹⁰的織體來表現。簡言之，作曲家其實是將「音堆」所具有聚合音響特性的音響技法，經由「線」演進至「面」，最後擴大至織體的層面來表現，並作爲全曲結構的首要要素。以下「譜例一」與「譜例二」所舉出的例證，分別說明由「固定音高」與「非固定音高」兩種音樂元素所組成的「音堆」織體形態。同時，由於其線性運動過程沒有起伏變化，以及所產生的噪音音響極爲單純、靜止（immobility）狀態，在整首作品裡扮演著主導角色。因此，本論文對於這種織度的編織手法，暫稱爲線性運動特點之「基本型」。

⁹ 在現代音樂作品中，通常這種聚合音響所發出的聲音，是一種不協和與近乎「噪音」的音響效果。

¹⁰ 有關「聲響體塊」之參考資料：(1)Elliott Schwartz and Daniel Godfrey, *Muusic since 1945:Issues, Materials, and Literature*, 1993, pp.181-192；(2)Gwyneth Margaret Roberts, *Procedures for analysis of Sound Masses*, 1978.

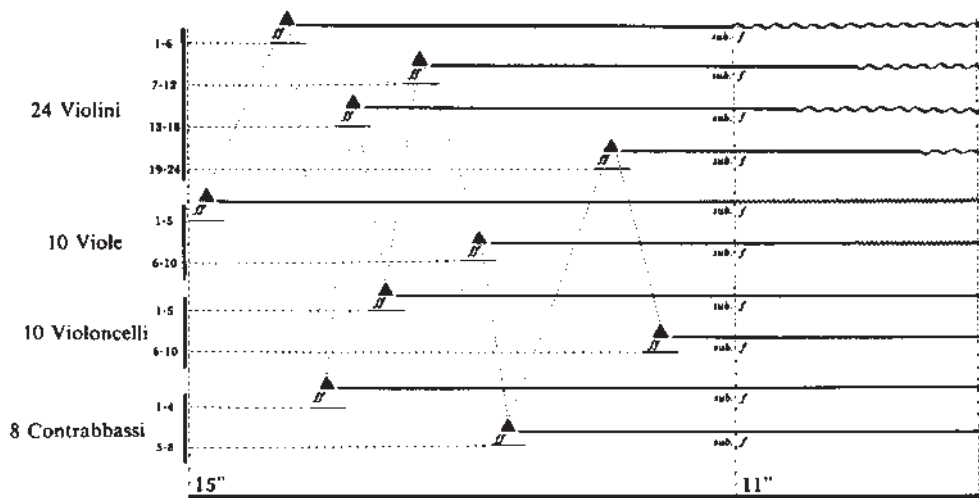
「譜例一」「時段 70」此時段是由高度密集堆切的微分音音堆編織而成。在譜例中的五十二把提琴，作曲家要求每把提琴擔任著一個獨立的聲部單位，就像獨奏一般。每個聲部單位以同步演奏方式，各自奏出以相隔四分之一的微分音來鑄造出具有靜態表現塊狀音響層面的效果。

The image shows a musical score for 'tutti archi' (70). The score includes parts for 24 Vn (Violins), 10 VI (Violas), 10 Vc (Violas), and 8 Cb (Cellos). The notation is dense and complex, with a large black redaction box covering the upper portion of the staves. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'ppp' (pianississimo) dynamics. The time signature is 3/4. The score is numbered 70 at the top and 30 at the bottom.

© 1961 (Renewed) EMI DESHON MUSIC, INC. and PWM EDITIONS All Rights Administered by EMI DESHON MUSIC, INC. (Publishing) and ALFRED PUBLISHING CO., INC. (Print) All Rights Reserved Used by Permission

「譜例一」為「時段 70」，由固定音高所組成的「音堆」織體，是屬於線性運動特點之「基本型」

「譜例二」「時段 1」至「時段 2」的音樂片段，則是由非固定音高所組成的「音堆」織體形態，為線性運動特點「基本型」的另一範例。在譜例中可看出，將所有弦樂器分成為十組音群，它們各自以 *ff* 的音量，以及儘可能就本身樂器最高音處（非固定音高）拉奏著線性狀態下的持續音，並以對位手法相繼先後進入，逐漸堆疊編織而成的塊狀音響層面。

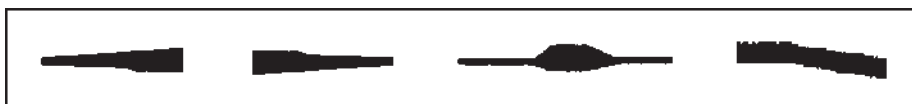


© 1961 (Renewed) EMI DESHON MUSIC, INC. and PWM EDITIONS All Rights Administered by EMI DESHON MUSIC, INC. (Publishing) and ALFRED PUBLISHING CO., INC. (Print) All Rights Reserved Used by Permission

「譜例二」為「時段 1」至「時段 2」，由非固定音高所組成的「音堆」織體，是屬於線性運動特點之「基本型」。

除此以外，在曲中，仍然很容易發現織體內部持有相同線性性質，不同形態的塊狀音響極為多樣，且富有表現力。其差異性相較於「基本型」的音響，特別在音高外型曲線上很明顯地產生了改變，以及多了一份聲響上的流動感（mobility）。這種表現方式，在本論文假設為「基本型」之變體。大體上可再細分為以下四種類型：

- (1)「擴張型」：從單音逐漸向音高高低外側擴張。
- (2)「收縮型」：高低外側兩音保持一定距離，並逐漸往內呈收縮狀，退回單音。
- (3)「橄欖型」：從單音開展，再經由音高高低外側先擴張，後收縮，再次返回單音。
- (4)「平行滑動型」：高低外側兩音保持一定距離，並以平行與向上、下滑動方式行進。



「圖例二」為線性運動「基本型」之變體。從左到右順序排列包括

- (1) 擴張型、(2) 收縮型、(3) 橄欖型、(4) 平行滑動型

(二)具有點狀特點的「點描法」織體形態

「點描法」織體形態的特色，主要是體現音色在時空流動過程中，凸顯出「點狀」色彩與支架。以下將通過「譜例三」來瞭解。

The image shows a musical score for measures 26, 27, and 28. The score is divided into four sections: 4 Vn (Violins), 3 VI (Violas), 3 Vc (Violas), and 2 Cb (Cellos). The measures are numbered 13, 14, 15, 16, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2. The score includes various performance instructions such as 'con sord. s.p.', 'pizz.', 'arco', 'sul C', and 'l. batt.'. The dynamic markings range from 'pp' to 'ff'. The score is marked with a circled '26' at the beginning of the first measure.

© 1961 (Renewed) EMI DESHON MUSIC, INC. and PWM EDITIONS All Rights Administered by EMI DESHON MUSIC, INC. (Publishing) and ALFRED PUBLISHING CO., INC. (Print) All Rights Reserved Used by Permission

「譜例三」為「時段 26」至「時段 28」，具有點狀特點的「點描法」織體

「譜例三」為「時段 26」至「時段 28」，第二部分剛開始的地方，在其中蘊含著一組十二音音列¹¹，此組音列可被視為一條具有音色變化的旋律線。它經由切割、肢解，散落於不同聲部，同時，與非常規演奏的特殊音色做結合，促成各音響之間彼此進一步隔離，造成音色更有戲劇性的變化，進而形成具有點狀感的「點描法」織體。對於第一部分「段落二」，即「時段 6」至「時段 9」，此段落的寫作手法主要是以「點狀」序列化的組織來表現¹²，本論文將假設為「點描法」之變體。

(三)混合點、線特點的「分層法」織體形態

所謂「分層法」織體形態，其原則是強調對比、分離的效果。通常是指對比性音樂織體的疊置或對比性音色織體 (contratimbral texture)¹³ 的疊置所組成。「譜例四」為「時段 62」至「時段 63」，即第三部分開始地方。

¹¹ 參閱「註腳 5」。

¹² 本論文在「段落結構分析」部分之「圖例三」，以「點狀序列型」之簡稱來形容織體之運動特點。

¹³ 在此譜例中的「對比性音色織體」是指由固定音高與非固定音高兩種不同材料的使用，其所產生對比性的音色效果。

© 1961 (Renewed) EMI DESHON MUSIC, INC. and PWM EDITIONS All Rights Administered by EMI DESHON MUSIC, INC. (Publishing) and ALFRED PUBLISHING CO., INC. (Print) All Rights Reserved Used by Permission

「譜例四」為「時段 62」至「時段 63」，分層法是由對比性音樂織體疊置所編織而成

從譜面上來看，織體內部很清楚地顯示出有三層以不同音響材料不同集結狀態所編織而成的音響層面。分別上層是由第一至第十二小提琴所組成，為線性特點的「音堆」式織體、中層是由比例性編組的樂器組合部分，為點狀特點的「點描法」織體之變體、下層則是由十把大提琴與八把低音提琴所組成，以「點狀序列型」的運動特點，為「點描法」織體之另一變體，從而形成多層清晰而獨立的音響效果。綜觀上述這三層不同運動方式、不

同集結狀態特徵下的音響層面，就是一個很典型「分層法」織體的範例。

織體的行進途徑

在此部分裡，主要是體現織體自身的形成或展衍過程，以及前後兩個相鄰織體銜接過程的行進途徑。在其中，將通過音響「接續性」(succession)的觀察點，對於音響材料的「連貫性」(continuity)與「非連貫性」(discontinuity)所形成各種相關之行進途徑作探討。大體上可歸納出以下七種類型，分別是「傳遞」(conveyance)、「擴張」(expansion)與「收縮」(contraction)、「疊置」(superimposition)、「連鎖」(interlocking)、「滲透」(infiltration)、「中斷」(interruption)等。以下將作進一步分析與分類說明：

「傳遞」的行進方式

織體「傳遞」的行進方式，具有音響銜接過程的「連貫性」。主要是體現織體自身形成的過程，以相同性質的聲響材料運行於各聲部，或各組音群，或各塊狀音響層面之間，並通過模倣與對位手法，相繼先後進入的行進方式。例如：「時段 1」即音樂開始的地方，織體內部結構是將五十二把提琴劃分成十組音群，也可說是十個聲部，每組音群皆在極高音處演奏著相同性質的音響，再經由模倣與對位手法相繼先後行進入所形成的音響畫面。

「擴張」與「收縮」的行進方式

織體「擴張」與「收縮」的行進方式，此兩種行進方式皆具有音響銜接過程的「連貫性」。主要是體現織體自身展衍的過程，織體內部的微觀變化。所謂「擴張」的行進方式，最常見的音樂現象是指音高活動範圍，從最小或最狹窄的音域空間逐漸向高低兩端往外擴大，甚至聲部漸增多，織度漸加厚的行進方式。相對應於「收縮」的行進方式，其音樂特徵可說是與前者剛好相反。例如：「時段 12」的音樂片段裡，可看出織體內部是由左右兩個以線性運動為特點相似的音塊所組成。對於在譜面上半部左方音塊，可發現其內部高低外側兩音距離，是從寬逐漸變窄，屬於一種「收縮」行進方式的結果；右方音塊，其內部高低外側兩音距離，則是從窄逐漸變寬，屬於一種「擴張」的開展形式。

「疊置」的行進方式

織體「疊置」的行進方式，具有音響銜接過程的「連貫性」。主要是體現織體自身展衍

過程中，經由相同或不同性質的音響材料相互疊合，並運行於各聲部，或各組音群，或各音塊，或音響層面之間，同時，在橫向前進過程中，一直保持著疊合關係的行進方式來呈現。例如：「時段 15」是屬於一個「疊置」行進方式的範例。從其中可看出織體內部，其實是由五組具有相同線性運動特點的音群或長條狀音塊，彼此相互重疊，以平行的行進方式繼續往前推進。「時段 62」，是「疊置」行進方式的另一個典型範例。在其中，可觀察到織體內部分別是由三種不同的音響材料與不同集結狀態的音響層面所組成，這三個層面主要是以疊合方式繼續往橫向向前推進的行進途徑。

「連鎖」的行進方式

織體「連鎖」的行進方式，具有音響銜接過程的「連貫性」。主要是體現織體自身的展衍過程，以及前後兩個相鄰織體銜接過程的行進途徑。最常見的音樂現象是指前後兩個音響塊狀或音響層面，在連接過程中保持著聲響上的銜接點，並防止聲響出現中斷現象。例如：「時段 10」至「時段 11」，前方十把大提琴所奏出的「橄欖型」塊狀音響尚未完全消失，後方十二把小提琴所奏出的「擴張型」塊狀音響已經進入。換言之，在某種程度上可保持著前後兩個塊狀音響的接續性。

「滲透」的行進方式

織體「滲透」的行進方式，具有音響銜接過程的「不連貫性」。主要是體現前後兩個相鄰不同形態織體銜接過程中，前一個織體的聲響材料逐漸淡化至消逝，同時，後方新織體的聲響材料則漸次萌生，彼此經由時空中不斷消長，最後演變成新織體的行進途徑。例如：「時段 6」至「時段 9」。在此段音樂裡，不難發現在「時段 6」即第二段落開始的地方，前段落以線性運動為特點的織體逐漸消退，相對應以快速密集點狀運動為特點的新織體，則經由大提琴、中提琴、小提琴、低音大提琴的音群組相繼先後出現，漸次形成新織體的行進途徑。

「中斷」的行進方式

織體「中斷」的行進方式，具有音響銜接過程的「不連貫性」。主要是體現前後兩個相鄰不同形態織體的銜接過程中，以對比表現方式來切換成新織體。例如：「時段 23」至「時段 26」為段落切換過程的音樂片段。在其中，可看出前段落結尾處以線性持續形態的音響正逐漸減弱至 *pppp*，並朝向一個單獨低音作結束。接下來，作曲家巧妙地利用 5 秒鐘完全

靜止於無聲無形的狀態下，似乎要帶給人片刻中的寧靜或提示，也或許對後方具有對比性質的點描織體留下伏筆，作為轉換過程最重要的區分點。

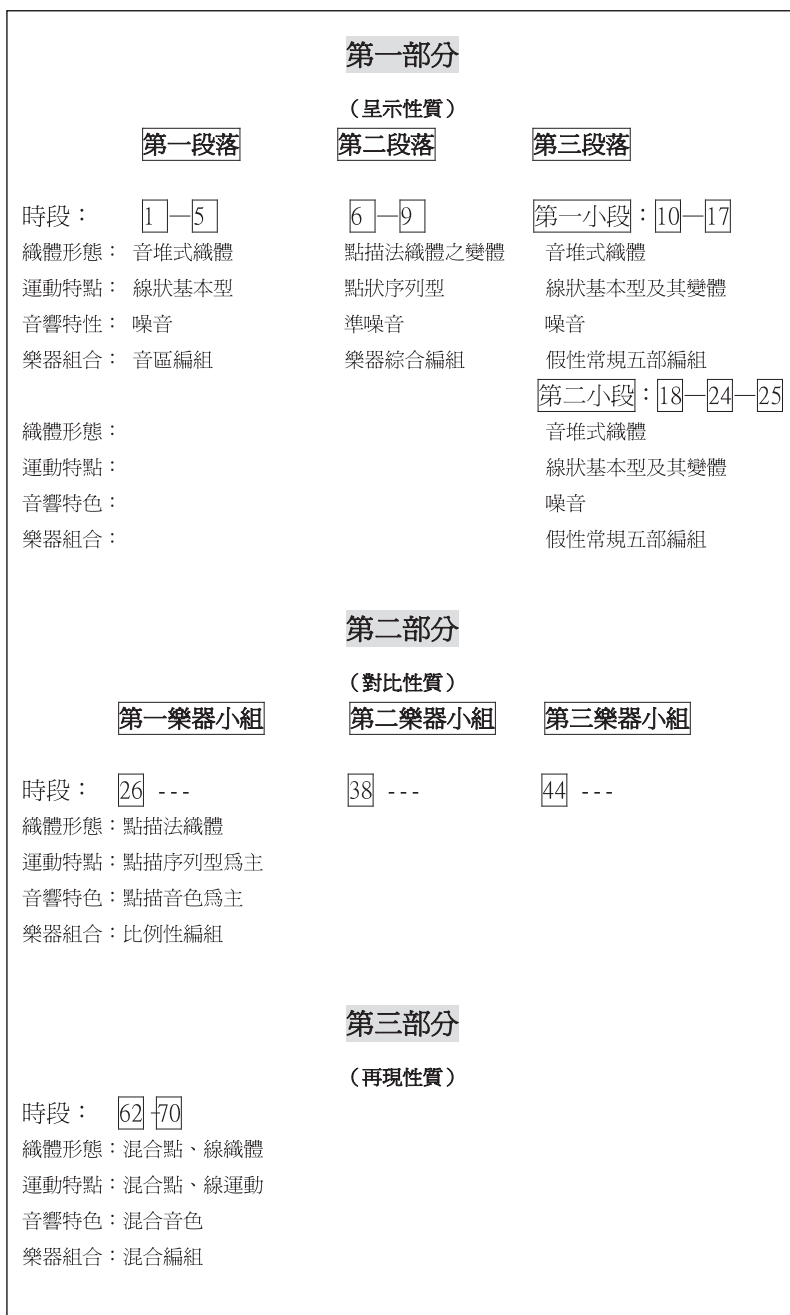
結構方面

根據潘德瑞茨基所言：「我們處於曲式行將結束的時代，曲式與欣賞音樂的方法不久後將經歷一次重大的改革」。¹⁴ 從這段話裡正導出作曲家在早期音樂創作思維裡，他試圖擺脫傳統調性或調式框架下所塑造出優美的旋律線條和具有功能色彩和聲的表現方式。他所面對創作的思考問題，似乎正找尋著一種具有創新的意識，一種嶄新的音樂語彙、全新的音樂內容與形式，甚至能承載著他內心世界所需表達的音樂事件。因此，毫無質疑地，對於潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》來說，整首作品是以「音響」創造力的表現為前題，將其創作的焦點集中於音色與織體兩個範疇，並作為此作品的根本性結構組織力量所在。

這是一首單一樂章的弦樂作品。從宏觀的角度來看，這首作品的結構形式大體上可劃分為三個部分。¹⁵ 從「圖例三」可作初步的瞭解。在分析過程中，可發現其結構形式最明顯不同的地方，就是在中間部分，也就是第二部分。此部分作曲家是以「點描法」織體的寫作手法來呈現。這種織體所交織著音響的空間與時間，其表現方式可說是極度凸顯出與前後相接以「音堆」式織體形態為主的第一部分與第三部分的差異性。除了將織體來作為此作品首要結構力的考量因素外，本論文對於劃分段落結構的基準與分析方法，將試從採取多角度的觀察，其中包括音色的特性、樂器的組合方式、音響運動的特點、演奏語法、音高材料的運用以及集結狀態等角度來作為分析過程的重要依據。

¹⁴ 這段話引述自《論曲式與音樂作品分析》一書中的內容，由朱建撰寫的一篇文章〈試論《廣島殉難者的悼歌》的音樂思維和結構特色〉，頁 272。

¹⁵ 請參閱「圖例三」，《廣島殉難者的輓歌》結構示意圖。



「圖例三」《廣島殉難者的輓歌》結構示意圖

《廣島殉難者的輓歌》段落結構分析

第一部分：「時段 1」至「時段 25」在全曲結構而言，具有呈示性質的功能。此部分音響特色是以「噪音」與「準噪音」來呈現。大體上此部分結構可細分為三個段落，即第一段落：「時段 1」至「時段 5」、第二段落：「時段 6」至「時段 10」、第三段落：「時段 11」至「時段 25」¹⁶等。

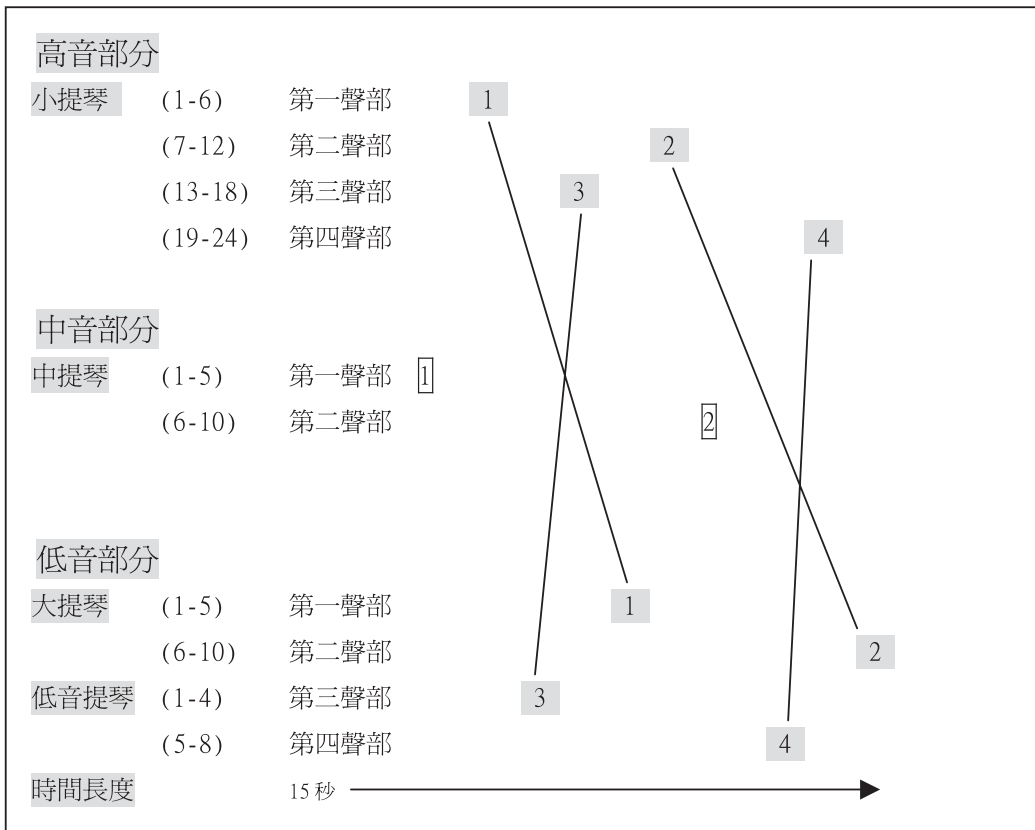
第一部分第一段落：「時段 1」至「時段 5」：共分為五個時段，時間長達 49 秒。

此段落從整體結構來看，主要是由非固定音高為主要音樂元素，以線性特點的「音堆」式織體形態所構成，為單一塊狀音響層面。其織體內部是以線狀「基本型」運動方式行進。樂器組合安排上則是按照高、中、低音區屬性，採用「音區」樂器編組。

「時段 1」音樂開始部分，首先，將五十二把提琴劃分成為十個聲部或十組音群。每組音群各自以 *ff* 的音量，以及儘可能就本身樂器最高音處拉奏著非固定音高的持續音，其音響效果所帶給聽眾官能上的感受，是極度尖銳不協和的噪音、緊張不安定的情緒。

表面上看來，這十組音群進入的順序，可能是利用各類樂器最大音域的落差原則下，經由傳遞行進途徑，以交錯的對應方式先後進入，以求取得在聲響上每個聲部進入時的清晰度與鮮明度。若試從聲響內部結構交叉作用（intersection）的角度作仔細分析之後，令人震撼的是，可體現出作曲家其創作背後所隱含的嚴謹思維。以下將通過「圖例四」來說明。

¹⁶ 第一部分第三段落仍可再細分為兩小段，即第一小段：「時段 10」至「時段 17」、第二小段：「時段 18」至「時段 25」。其劃分基制是根據這兩小段音響組織的相似性。在其中，它們皆以線狀之變體塊狀音響作開展，在結束部分出現平行滑動型的塊狀音響，甚至塊狀面變薄或消退，音量逐漸減弱等音樂現象來作判斷。



「圖例四」「時段 1」高、低音區內「奇數」與「偶數」各聲部進入之順序，
形成反向的音樂現象

從圖例裡，可以看出作曲家意欲將中提琴樂器所屬的中音部分來作為高、低音兩部分樂器的分界點。在其中，可發現高、低音兩組樂器各聲部先後進入的順序，是經由交錯關係，並在理性思維下來取得奇數與偶數音響彼此間形成反向的音樂現象。同時，這種奇數與偶數結構的對應形式在曲中經常出現，可體現出作曲家對這種形式使用的偏愛性。而事實上，這種形式的表現已構成音響結構脈絡的重要思考邏輯。

緊接著，「時段 2」至「時段 5」，在此音樂片段裡，很明顯地看出音色方面產生了微妙的變化。在每個聲部裡，作曲家要求每個演奏者接續著「時段 1」極高音位置上繼續演奏，並採用非揉音或靜止音、極慢揉音與極快揉音等三種不同演奏方式，來作為對「音響色澤」

進行一項微觀下的音色體驗，同時，再從另一角度來觀察這三種演奏的順序與自身週期性的反覆，一方面可體現出作曲家試圖對張力表現進行控制，那就是先從弱漸強，再回到弱重覆出現的思考邏輯；另一方面可體現出此演奏觀點可能是促成此段落音響結構內部橫向與縱向展衍的重要因素。這種展衍方式，直至在此片段結尾處，以 *ppp* 極弱的音量，音響色澤從亮轉暗的音色中，悄悄地結束。

第一部分第二段落：「時段 6」至「時段 9」：共分爲四個時段，每個時段皆爲 15 秒，時間長達 1 分鐘。

此段落從整體結構來看，主要是以點狀音響特點的「點描法」變形織體來呈現。其織體內部則展現出由四個相似塊狀¹⁷的音響層面所組成，並以「點狀序列型」運動方式行進。樂器組合安排上則改爲以音色平衡的思考角度所採用的「綜合樂器」編組，即以樂器分類的方式擴充爲四組樂器十六個聲部，每組樂器各自再細分爲四個聲部。

「時段 6」段落二的開始地方，對於前「段落一」仍然餘留下來的線狀持續音響，在逐漸消失的背景中顯然地柔弱了許多。同時，隨著時空的流動，經由織體「滲透」的行進途徑，相對應地逐步引入新織體中密集「點狀」形態的七種特殊聲響材料，參閱「圖例一」可見一般。

基本上，有關此段落結構內的音響技法，主要是通過以上所提到的七種特殊音響材料作序列化處理。每組樂器內部的四個聲部或音群，則經由這些特殊音響材料，以不同序列狀態下，再次以「1 → 3 → 2 → 4」，即奇數與偶然音響的對應方式先後進入。由於每個樂器演奏的發音點與演奏時間有所差異，進而形成一種具有表現力的「複音色」(polytimbre)，並以近乎於「準噪音」¹⁸的「打擊」音響效果來表現。

以下將進一步通過「圖例五」¹⁹來觀察「時段 6」四個聲部的聲響組成與進行方式²⁰。在其中，不難發現作曲家再次對這七種特殊聲響材料進行理性思維下的整合與控制，「聲響 A」與「聲響 B」內部相互呈現逆行進行關係；「聲響 C」與「聲響 D」內部之奇數與偶數序列則呈現反向的音樂現象。

¹⁷ 這裡的四個塊狀音響是指演奏相同音響材料的四組樂器，即小提琴組、中提琴組、大提琴組與低音提琴組等。

¹⁸ 所謂「準噪音」是指音響效果有所區別於由「音堆」所造成極度不協和的響聲。

¹⁹ 「圖例五」是根據「圖例一」七種不同的敲擊聲響材料及其編號，對「時段 6」大提琴四個聲部作進一步分析。

²⁰ 此圖例中的聲響 A、B、C、D，主要是根據每個聲部內的七種不同聲響序列來加以分類與編名。

聲部	聲響類型	七種不同敲擊聲響序列化之情況	
第一聲部	聲響 A	1234567	} 逆行關係
第二聲部	聲響 B	7654321	
第三聲部	聲響 C	642 7531	} 反向關係
第四聲部	聲響 D	246 1357	

「圖例五」為「時段 6」大提琴四個聲部的聲響組成與進行方式

從整段音響結構佈局上來看，很容易地體現出每進入一個新時段，即加入一組不同的樂器。「時段 6」至「時段 9」的段落裡，首先由大提琴進入，隨後其他樂器進入的順序為中提琴、小提琴、低音大提琴。在每個時段裡，從聲部進入順序的情況來觀察，可看出作曲家仍偏重於以「1 → 3 → 2 → 4」或「奇數與偶數」對應方式來處理。同時，對於每組音群或聲部之間的相互作用（interaction），更可類比於賦格中主題與答題緊密地交錯重疊的聲響畫面。

另一方面，若通過仔細觀察之後，更可發現整段音響結構特徵，其實是經由「點狀」聲響序列化的思維概念所構成。從「圖例六」可觀察出每個時段之聲響是以不同序列形式出現，每種聲響類別則僅使用一次；「時段 6」至「時段 7」，即「中提琴與大提琴」的兩組樂器、以及「時段 8」至「時段 9」，即「低音大提琴與小提琴」的另兩組樂器，它們兩對樂器內部之聲響序列皆顯示出逆行進行關係。顯而易見的，在短短的四個時段裡，像這樣音響技法的處理，既可體現出此段落音色既有豐富的表現力，也再次體認到作曲家創作思維下，很清晰地多了一份理性與控制。

時段	樂器類別	聲響進入之排列順序	
6	大提琴	聲響 <u>A</u> 、 <u>C</u> 、 <u>B</u> 、 <u>D</u>	} 逆行關係
7	中提琴	聲響 <u>D</u> 、 <u>B</u> 、 <u>C</u> 、 <u>A</u>	
8	小提琴	聲響 <u>C</u> 、 <u>D</u> 、 <u>A</u> 、 <u>B</u>	} 逆行關係
9	低音大提琴	聲響 <u>B</u> 、 <u>A</u> 、 <u>D</u> 、 <u>C</u>	

「圖例六」 「時段 6」 至 「時段 9」 聲響組織與結構特色呈現出逆行關係

第一部分第三段落：「時段 10」 至 「時段 25」，共分為十六個時段。時間長達 3 分 42 秒。

從此段落從整體的織體展衍手法來看，又可細分為兩小段。這兩小段主要是由固定音高為主要音樂元素，以線性運動特點的「音堆」式織體形態所構成。在音響特性上，除了恢復先前第一段落那種具有單一「噪音」音色表現的塊狀音響層面外，更多出由相對力度使用增加，所引起細膩的音色變化。其織體內部所經營的，可視為分別由線狀「基本型」織體，以及其變體²¹來呈現。對於空間表現方面，與段落一織體內部的音響密度相比較，更顯得有疏離感。樂器組合安排上則是採用「假性常規五部」樂器編組。

第三段落第一小段：「時段 10」 至 「時段 17」，共分為八個時段。時間長達 2 分 23 秒。具有呈示線性特點的音響織體與兼具有發展性質功能的段落。

「時段 10」在織度內部可體現出分別代表著「點狀」與「線性」運動特點的兩個前後段落，在極度鮮明的音色對比下，經由「連鎖」的行進途徑緊密地相接起來。對於第一小段的前半部，即「時段 10」至「時段 14」。主要是以「橄欖型」、「擴張型」、「收縮型」這三種不同形式的九個短小塊狀音響來呈現。其行進途徑從「圖例七」可以得知。

²¹ 這些線狀「基本型」變體，包括了「橄欖型」、「擴張型」、「收縮型」、「平行滑動型」等。相關之塊狀音響可參閱「譜例一」與「圖例二」。

	時段 10	時段 11	時段 12	時段 13	時段 14
小提琴(1-12) (13-24)		擴張型			橄欖型
中提琴(1-10)			收縮型		橄欖型
大提琴(1-10)	橄欖型			收縮型	
低音提琴(1-8)		橄欖型			收縮型

「圖例七」 「時段 10」 至 「時段 14」，「橄欖型」、「擴張型」、「收縮型」
三種不同塊狀音響層面是經由「連鎖」的行進途徑編織而成

從「圖例七」，可以發現以上九個短小音塊，每個音塊既是獨立的音響形體，又互為統整於線狀「基本型」的變形（transformation）與發展（development）之中。它們是經由「連鎖」的行進途徑，相互交錯、疊合的貫穿方式緊密地相接起來。事實上，這種表現方式可視為在線狀「基本型」織體序進原則基礎上的變化結構邏輯。有關於這九個短小音塊的音高素材運用詳細情況，分析如下：

第一音塊「橄欖型」，由第一至第十把大提琴從 f^1 音開始，靠近琴橋拉奏。之後它們分組，並分別滑行至上方升高 $1/4$ 的 g^1 與下方升高 $3/4$ 的 d^1 音，再返回 f^1 音。

第二音塊「擴張型」，由第一至第十二把小提琴從 e^1 音開始，其中一半的聲部靠近琴橋拉奏。之後，它們分別滑行至上方 $a^{\#1}$ 與下方 b 音。

第三音塊「橄欖型」，由第一至第八把低音提琴從 e^{b1} 音開始，採用常規方式拉奏。之後它們分組，並分別滑行至上方 d^2 與下方 e 音，再返回 e^{b1} 音。

第四音塊「收縮型」，由第一至第十把中提琴分別從上方 $c^{\#2}$ 與下方 f^1 音開始，並加弱音器拉奏。之後，它們統一滑向 a^1 音。

第五音塊「擴張型」，由第十三至第二十四把小提琴從 b^{b2} 音開始，其中一半的聲部靠近琴橋拉奏。之後它們分組，並分別滑行至上方 f^{\flat} 與下方 e^2 音。

第六音塊「收縮型」，由第一至第十把大提琴分別從上方 $a^{\#}$ 與下方升高 $1/4$ 的 d^1 音開始，並加弱音器拉奏。之後，它們統一滑向 c^1 音。

第七音塊「橄欖型」，由第一至第十把中提琴靠近琴橋拉奏。從 d^b1 音開始，之後它們分組，並分別滑行至上方升高 g^1 與下方的 g 音，再返回 d^b1 音。

第八音塊「橄欖型」，由第一至第十二把小提琴從 d^4 音開始，採用常規方式拉奏。之後它們分組，並分別滑行至上方 $g^{\#4}$ 與下方升高 1/4 的 f 音，再返回 d^4 音。

第九音塊「收縮型」，由第一至第八把低音提琴分別從上方 1/4 的 f 與下方 d^1 音開始，採用常規方式拉奏。之後，它們統一滑向 e^1 音。

從上述九個音塊進行過程來看，可體現出作曲家不僅在織體變化上做文章，同時，在譜面上，清楚地標示出每個音塊需以不同音量、不同演奏方式來進行，以求取得音響色澤下微觀的音色變化。

接下來，第一小段後半部的「時段 15」，一瞬間，在時空流動過程中的音響立即從複雜、鬆弛變得單純而緊張，音樂的濃度則由淡變濃。同時，所有弦樂器即匯集成五組長條帶狀且具有相同性質的音響層面。它們主要是經由五個不同的音域內，各自以 1/4 音間隔的密集微分音「音堆」，以「疊置」的行進方式向前延伸，再次以 *ppp* 的音量來營造出「音堆」高度密集的聚合音響。

「時段 16」至「時段 17」，為第三段落第一小段的結尾處。前時段之五個音響層面，至此各個音響層面仍然保持著線性運動方式與微分音「音堆」式織體的原則基礎上變化。其結構內部是先從第一至第十把中提琴開始，其他四個音響層面則經由「傳遞」行進途徑，以對位性手法相繼先後進入，其原先各自 1/4 間隔的密集微分音音堆所運動的音域範圍分別驟然提升，先前那份高度聚合音響變得較為單薄，並前進至「時段 17」。最後，這五個音響層面中，最上方三個音響層面主要是加入靠近琴橋與極度快速震音的演奏方式，與最下方兩個層面則保持著使用常規演奏與極度快速震音方式來加劇音色的對比與變化，並在不同時間點上分別以 *pp* 與 *ppp* 微弱的音量，作上、下無極滑動，直至消失於無影無蹤的音樂氣氛下結束此段。

第三段落第二小段：「時段 18」至「時段 25」，共分為八個時段。時間長達 1 分 14 秒。

第二小段與第一小段織體的展衍手法極為相近。但相比於前段，此段時間長度則減少了約一半。此段音樂可視為呈示線性特點的音響織體兼具有發展與過渡的功能。

「時段 18」開始地方，五個音響層面皆為線狀「基本型」之變體，分別以放射狀「擴張型」的音響形態，經由「傳遞」行進途徑，以「複音色」交錯對應地相繼先後進入。在其中，最先進入的是大提琴樂器組，其音響內部構成是先從單音 A 音開始，並以每次升高 1/4 音或降低 1/4 音，一上一下交錯對應方式來塑造音響層面的形體。接著其他四個音

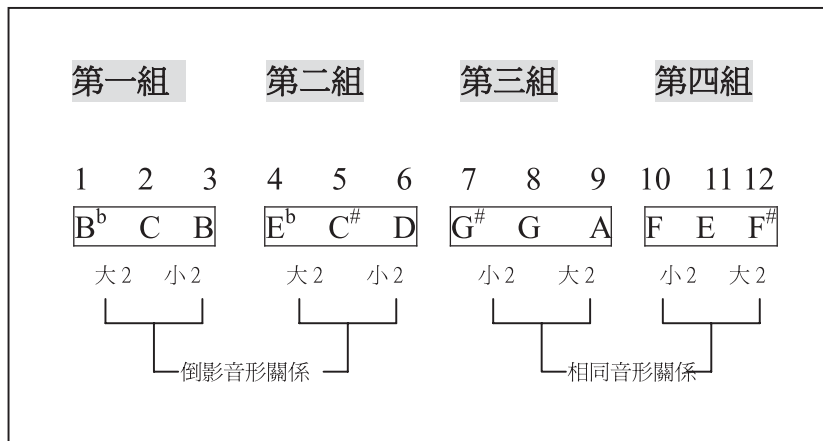
響層面或四個樂器組音群皆以同樣處理手法先後進入，其順序為第十三至第二十四把小提琴、中提琴、低音提琴、最後是第一至第十二把小提琴。值得注意的是，在每組音群聲部安排上，作曲家利用演奏過程的特殊處理，讓奇數與偶數聲部以交叉對應方式中序進，即演奏者演奏次序有可能是從左至右與從前到後來傳遞聲響的畫面，進而創造出在真實空間中微妙的音色變化。同時，對於織體的表現是從薄逐漸加厚，在音量逐漸增強至 *fff* 的「時段 19」過程中，形成一股巨大的張力，將音樂推到此段的高潮點。之後，最上方三個音響層面隨即結束，而下方兩個音響層面即大提琴與低音提琴樂器組，各自以向上六度及向下七度一上一下作反方向滑奏。直至此小段結束部分，即「時段 20」至「時段 24」。這時候，此兩個音響層面內部織體變薄，逐漸匯集成單一個音繼續向前延伸，同時，通過極快速揉音，極慢速揉音，到靜止音等三種不同音色的序進方式，再次引領聽眾回到音樂開始的音樂語境裡。在「時段 22」，低音提琴樂器組先告結束，僅剩下第一至第五把大提琴繼續朝向極微弱 *pppp* 音量方向中結束第一部分，最後「時段 25」經由「中斷」的行進方式，作曲家給予 5 秒鐘休息，讓音樂靜止於無聲之中，似乎為具有對比性「點描」織體第二部分的進入，作心理層面的準備。

第二部分：「時段 26」至「時段 61」，共分為三十六個時段。時間長達 1 分 25 秒。從全曲整體結構來看，扮演著對比性質的功能。

在前文有關「結構方面」的內容裡，已經談到第二部分的點描織體極為突出，與前後兩部分的音樂相比形成強烈的對照，更強化了整首作品的戲劇性。在譜面上，儘管第二部分仍然有兩處地方²²，短暫地出現線性「音堆」式織體的音樂現象，但整體來說，此部分織體結構主要是以「點狀」特點的「點描法」織體來呈現。這種織體是屬於一種具有動態音響特性，兼具有對比與變化的「點描」音色效果。在樂器組合方面，是全曲唯一採用「比例性編組」。

對於此部分織體結構內部的構成，除了呈現出由非固定音高的音樂元素組成外，基本上是以自由十二音列寫作手法來作為音樂的構思與展衍的依據。以下將借助於「圖例八」對於原型序列作初步瞭解，之後，再進一步說明在曲中這種寫作手法的具體處理方式。

²² 這兩個線性織體片段，第一處，「時段 35」至「時段 37」與第二處，在「時段 47」至「時段 51」。其出現的原因可能與「點描法」織體，彼此間取得某種程度上的平衡，也或許它們短暫的出現來凸顯出新的樂器小組或新的段落即將進入。



「圖例八」為第二部分十二音列手法中之原型序列

在圖中所看到的是一個完整原型（prime form）的十二音列，即 P0。此組十二音列第一次出現於第二部分「時段 26」至「時段 28」裡。從此組序列的組合來觀察，很清楚地看出其結構內部其實是由四個極為相近的三音列或三音集（trichord）有機地組合而成。在其中，第一組與第二組互為「倒影音形關係」，第三組與第四組則互為「相同音形關係」。同時，這四組三音列的音類集合（pitch class set）皆為 3-1：[0,1,2]，其音程涵量（interval vector）中包括小 2 度與大 2 度音程。從原型四組三音列的設計來看，作曲家似乎偏向於不協和 2 度音程的使用。這些不協和的音程，與曲中通過「微分音」音堆所產生「噪音」音響的寫作手法作類比，可以說是同出一轍。這種聲響的處理方式也正反映著一種完全依循作曲家主觀的感受，而試圖在音高素材領域內進行控制與統整。在音樂進行過程中，儘管這四組三音列及其音程關係在聽覺上不容易被發現，但從原型序列中精細而巧妙的三音列組成來看，可再次體現出作曲家創作背後所隱含著嚴謹的思維邏輯。

另一方面，對於此部分十二音列寫作手法的處理方式，經過仔細分析之後，可發現其結構內部的自由與寬度，主要是通過原型與逆行兩種序列形態的基礎上作不同形式的「變換音序」。最常見的音樂現象有以下兩種情況：

第一種情況是「三音組內部之變換音序」，例如：「時段 38」至「時段 41」，在第一樂器小組的音樂片段裡，基本上是由一組逆行 R5 的序列所組成。從理論觀點來看，其排列順序該為（1）D-C-C[#]、（2）F-E^b-E、（3）B^b-A-B、（4）G-G[#]-F[#]，若將此序列進一步與實際進

行情況相比較，可發現第二組三音列，即 $\boxed{2}$ ²³E^b-F-E，其排列順序有著明顯不同之處。而事實上，後者的處理方式可視為是來自於前者一種「變換音序」寫作概念的結果。

第二種情況是「兩組三音列之間形成交錯連鎖的變換音序」，例如：「時段 29」至「時段 31」，在第一樂器小組的音樂片段裡，基本上是由一組原型 P8 的序列所組成。有關此序列中的第二組與第三組排列順序該為 (2) E-D-E^b、(3) A-G[#]-B^b。但實際上，其排列情況是 $\boxed{2-3}$ ²⁴D-E-B^b-E^b-A-A^b。從這種排列方式來瞭解，其實是將兩組音列加以結合，進而所產生「交錯連鎖變換音序」的音樂現象。

除此以外，對於探討第二部分各樂器小組序列結構的問題上，仍然可觀察出多處序列結構中出現較不完整的十二音列組合。本論文為了釐清這些疑惑點，嘗試作進一步檢視、假設與推論，試圖尋找出較合理或可能性的答案。大體上，可歸納出三種可能性：

第一種可能性是作曲家寫作疏忽誤植音高或製譜過程中所產生的錯誤²⁵，例如，「時段 38」至「時段 40」為第二樂器小組 P0 序列之所在，其實際十二音排列情況為 B^b-C-D-E^b-C[#]-D-G[#]-G-A-F-E-F[#]。從此組不完整序列中可發現，其內部十二個半音中，只出現十一個不同的半音音名，第三個與第六個 D 音音名則為重覆音。若按照正常排列次序來看，第三個音名應改為 B 音，即可獲得完整 P0 之序列。對於曲中其他地方出現類似情況的錯誤音高，可參閱「註解 25」之補充說明，即可獲得解答。

第二種可能性是作曲家寫作遺漏之故，例如，「時段 38」至「時段 42」為第一樂器小組 R5 序列之所在，也是第二部分唯一缺音所形成不完整序列之音樂片段。在譜面上此序列只出現十一個不同的半音音名，唯獨欠缺此序列第九音並未出現；若從另一角度來觀察，一方面「時段 50」至「時段 54」，第二樂器小組是一個完整 R5 之十二音列。另一方面，就這五個時段整體結構而言，其實是先前「時段 38」至「時段 42」第一樂器小組的倒影卡農關係。因此，從卡農寫作手法的角度來推論第一樂器小組 R5 之缺音現象，極有可能是作曲家寫作疏忽所引起。

第三種可能性是對於上述各種不完整序列之出現，可視為作曲家之原意所在。儘管如

²³ 為曲中分析之便，在數字外側周邊加上長方形符號，例如： $\boxed{3}$ ，代表序列中第三組，同時說明其內部三音列出現「變換音序」的情況。

²⁴ 為曲中分析之便，在數字外側周邊加上長方形符號，例如： $\boxed{2-3}$ ，代表序列中第二組與第三組三音列加以結合，同時也代表著兩組三音列內部的相互交接過程中，出現交錯連鎖「變換音序」的情況。

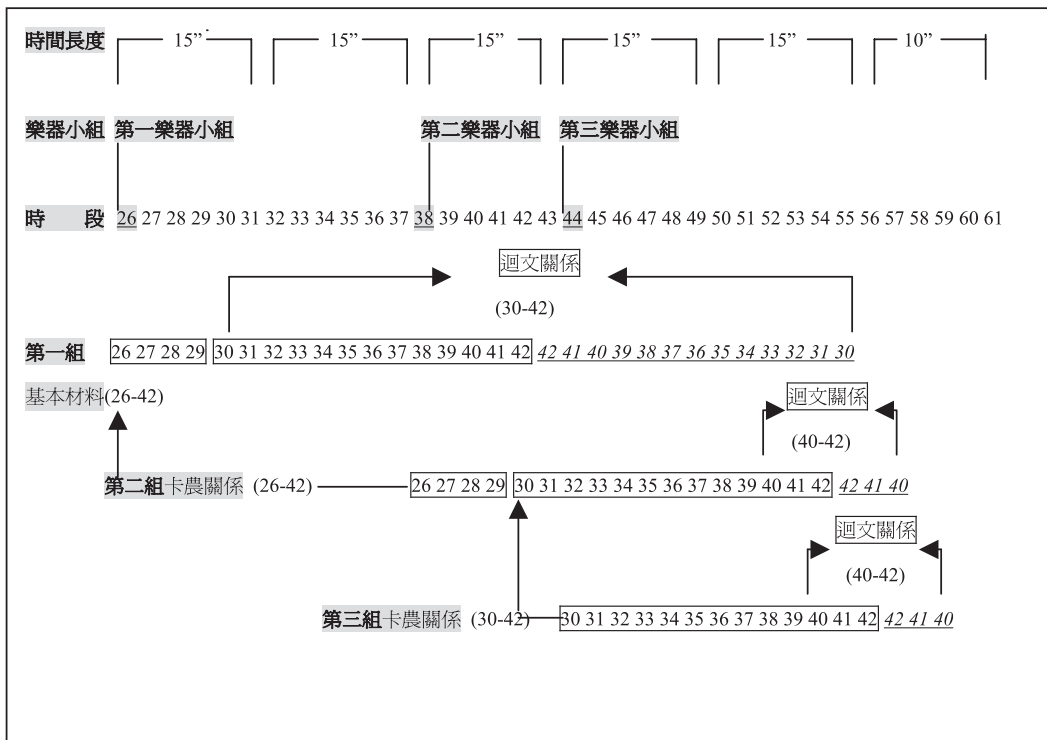
²⁵ 本論文假設為作曲家疏忽誤植音高或在製譜過程錯打音高的地方，其整理如下：第一樂器小組「時段 44」的 B 音改為 A 音、「時段 52」的 G 音改為 B 音、「時段 55」的 A 音改為 C 音；第二樂器小組「時段 38」的 D 音改為 B 音、「時段 41」的 G 音改為 B 音、「時段 52」的 D 音改為 F 音、「時段 57」的 D 音改為 E 音；第三樂器小組「時段 44」的 D 音改為 F 音、「時段 45」的 E 音改為 C 音、「時段 46」的 C 音改為 E 音、「時段 58」的 F 音改為 E 音、「時段 59」的 C 音改為 B^b 音。

此，本論文對於第二部分不完整之序列解讀上，將根據第一種與第二種考量因素，對不完整序列嘗試全部轉換或復原為完整之序列，並進一步瞭解三組樂器小組音列整體使用之情況，以下將透過「圖例九」來瞭解。從縱向序列層面來看，第二組樂器小組為第一組樂器小組的卡農關係，第三組樂器小組可視為獨立個體。從橫向角度來看，第一組樂器小組共使用七組序列，其中第五組至第七組序列 P5、R0 與 R8 為第二組至第四組序列之逆行關係；第二組樂器小組共使用五組序列，其中第五組序列 P5 則為第四組序列之逆行關係；第三組樂器小組共使用四組序列，在應用上則較為自由。

時段	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59		
樂器小組																																				
第一組	P01	2	3	4	P81	2-3	4	P01	2	3	4	R51	2	3	4	P51	2	3	4	R01	2	3	4	R81	2-3	4										
第二組													P01	2	3	4	P81	2-3	4	P01	2	3	4			R51	2	3	4	P51	2	3				
第三組																				R01	2-3	4	P91	2	3	4	R81	2	3	4	P81	2	3			

「圖例九」 「時段 26」 至 「時段 59」 為三組樂器小組音列使用之情況

談到第二部分織體整體結構來說，表面上，此部分織體的表現是以「點狀」音響為特點，經由對位性手法散落於整個織體的空間裡，每個發音點不斷地變換演奏語法，並以各種不同的力度與複雜的節奏表現出來。在曲中，雖然沒有明確的段落標示，但經過仔細觀察之後，有趣的發現，其織體內部的三個樂器小組，在行進過程中被設計於三部卡農 (canon) 與迴文 (palindrome) 的結構形式來表現。以下將通過「圖例十」來進一步瞭解與說明。在圖中，清楚地顯示出第一樂器小組，首先在「時段 26」處單獨進入，其往後的十七個時段裡，即「時段 26」至「時段 42」，可視為具有卡農「主題」(theme) 意義的織體音響材料來呈現，對於「時段 43」至「時段 55」的寫作特色，則是將前段主題音樂材料，即「時段 30」至「時段 42」的地方，作迴文結構形式來表現。



「圖例十」第二部分，「卡農與迴文」結構示意圖

第二樂器小組則在第一樂器小組的織體基礎上，在「時段 38」的地方以疊合方式進入。其往後的十七個時段裡，即「時段 38」至「時段 54」，其織體表現與音列使用情況來看，無論是音高、節拍、節奏、時值、表情記號與演奏語法等，大體上都是依循著第一樂器小組的「主題」材料，作縱向倒影卡農式處理²⁶。隨後，「時段 55」至「時段 57」短短三個時段裡，再次呈現出局部的迴文關係。

最後，第三樂器小組則通過前面已經出現的兩個樂器小組織體疊合中，在「時段 44」處加入。對於往後的十四個時段裡，它不再是完全模倣第一樂器小組的織體表現，而是對於第二樂器小組在「時段 42」至「時段 54」的主題材料，在相距兩個時段後作節奏性卡農式的模倣處理。接下來的三個時段則再次出現局部迴文的音樂現象。

²⁶ 這種倒影卡農寫作手法，是將原來第一樂器小組所有聲部，按照從上往下排列次序作整體性的倒置。但在此轉換過程中，由於樂器不相同，而不能迴避的問題，必須作適度改變音區及用弦。

以上三個樂器小組在通過一項卡農與迴文織體結構的行進模式之後，並朝向此部分的尾端中逐漸消退。事實上，對於每個樂器小組織體的表現，可視為各自獨立的形體。它們之間的互動關係，更可體現出其寫作手法是類似於傳統賦格曲中密集疊句（stretto）的思維方式來呈現。在「時段 56」第一樂器小組以 *ff* 的力度齊奏著非常規演奏所產生的「點狀」音色中，即進入第二部分與第三部分的過渡段，其他兩個樂器小組也分別在隨後「時段 58」與「時段 60」的地方，以不同的演奏方式相繼先後進入。在此情況下，它們三個獨立的形體，在強勁的力度，相互對應的短促音形，在彼此聲響的呼應中結束第二部分。

第三部分：「時段 62」至「時段 70」，共分為九個時段。時間長達 1 分 30 秒。

此部分從整體結構來看，「時段 62」至「時段 65」可視為第三部分的前半部，可體現出分別由「點狀」與「線性」運動特點所編織而成的混合織體，具有「噪音」與以打擊音響特性的「準噪音」音色混合來呈現；「時段 66」至「時段 70」即第三部分的後半部，則看出變為重現第一部分第一段落那種單純線性延伸的織體，並以單一「噪音」音色來表現。有關樂器組合安排方面則採用「混合性編組」。此部分在結構形式上可視為具有再現性質的功能。

「時段 62」至「時段 63」可通過「譜例四」來瞭解。在這裡可發現其結構內部是由不同音響材料不同集結狀態下，經由疊置方式所編織而成三個獨立又清晰的音響層面，也是全曲「分層法」織體最為明顯的地方。首先，對於中間的音響層面，其實是屬於先前第二部分結尾處那種「點狀」形態，自由對位所延留下來的「點描」音色，其樂器數量則顯示出進一步的縮減，並以 *f* 的音量前景中行進至「時段 63」才告結束。

下方音響層面，則由大提琴與低音提琴所組成，它們各自可分為兩組，每組又以對半聲部形式來劃分²⁷，並以 *ff* 的音量，與低音提琴相對應地扮演著音響前景的角色。在其中，最先進入的是低音提琴上半部第一聲部，它是以一種固定音形作為動機的基本素材，並採用卡農的寫作手法，經由作曲家所偏愛的 1 → 3 → 2 → 4 或奇數與偶數聲部的交錯對應方式，先後拉奏著繫弦板，這時候音樂結構形式即進入再現性質的第三部分。接下來，低音提琴下半部的第一聲部，則以相同的動機素材逆行行進，並在琴橋上作相同卡農式的處理手法。由於前後兩種不同音響材料所產生的相互作用，進而營造出一種具有複音色表現的音樂片段。「時段 63」十把大提琴同樣以低音提琴的動機材料與相同的演奏，再次經由奇數與偶數聲部交錯對應方式，作倒影逆行行進。隨後，這兩組樂器在卡農手法的演進過程中，在「時段 65」之前已分別先後結束。

²⁷ 即八把低音提琴分為兩組，每組四個聲部；十把大提琴同樣分為兩組，每組則相對擴充至五個聲部。

對於最上方的音響層面，在「時段 62」地方，即第一至第十二把小提琴，是屬於線性延伸特點「音堆式」的織體，其在高音音域處加入弱音器，並靠近琴橋來拉奏著一種高音、密集的靜止音聲響，以 *pp* 的音量背景中前進。之後，具有相同織體性質的中提琴、第十三至第二十四把小提琴與低音提琴樂器組，在「時段 64」至「時段 65」的地方，進一步加入極慢揉音與極快速揉音所演奏的微調音色情況下，相繼先後進入。直至「時段 66」大提琴的出現，進而形成了一個由五條長形帶狀音響層所匯合而成的織體。在這種織體演進的過程中，逐漸取得主導其他音響層面的地位，並隨即揭開第三部分的後半部，也就是全曲即將結束的地方。

「時段 66」至「時段 70」，在樂器組合上已改為「假性常規五部編組」。從整個織體內部可觀察出，其結構基本上是由五個長條帶狀「音堆」式音響層面所組成，是屬於一種單一「噪音」音色表現的織體。它們各自在不同音域範圍內，以 1/4 音間隔的密集微分音音堆，經由疊置平行的行進方式向前推進。「時段 67」至「時段 69」，這五個音響層面，逐漸以不同高低音域的方向移動，在「時段 70」即匯集成單一個厚重音響層面的織體。至此，讓我們很容易聯想到持有相同線性音響織體處理手法的第一部分，若與以比較，可發現前後兩部分，其實是存在著互通的音樂現象，可視為第一部分整個演進過程的反面，也就是從單一音響層面的織體，漸變為分離音響層面逆向思考的邏輯。同時，在這種厚重音響織體的回歸，更創造了這首作品的尾聲（coda），最後，所有五十二把提琴以 *fff* 的音量，由最低 C 音至最高音升高 $3/4c^2$ 音，彼此以 1/4 音的間隔距離，極高度密集地匯集成宏大寬厚「音堆」式的聚合音響，再經由靠近琴橋、常規演奏至靠近指板三種演奏的序進方式，以及音量不斷減弱直至 *pppp* 的情況下，彷彿從前景音樂的語境裡拉回遠處的背景中結束全曲。

結 語

通過本論文分析之後，深刻的體會到潘德瑞茨基在《廣島殉難者的輓歌》創作技法中，主要是以「音響」的創造性來作為思維的出發點。他對於音響審美觀點的追求與取向上是採取不協和聲響的解放，並將「噪音」的地位提昇到與「樂音」平等的位置上，即構成「噪音」音色作為曲中一種核心的音響材料。在創作過程中，所關注的音響問題，是以「織體」與「音色」的表現作為導向。在「織體」方面，以空間作為音響展現的基礎，在縱向以具有「點」、「線」、「面」音響特性來建構不同的音響層面。這些音響層面在全曲結構的組成與佈局上扮演著首要的結構要素，同時，作曲家將這些織體的結構力置於理性嚴謹的思維

邏輯與控制之下，進而完全揭示出作曲家的創作理念是具有高度的組織性與機遇性做結合的思維方式，更凸顯出其個人獨特的音響風格。對於「音色」方面，他致力於「噪音」音色音源的開擴、傳統樂器新音響效果的開發、非固定音高的使用、獨特音響的樂器組合來營造多樣化的音樂氣氛，以致於「微觀音色」的應用等，形成了作曲家迥然不同的音色流動、色彩的轉變、又富有鮮明現代氣質的寫作手法。毫無質疑地，在二十世紀下半葉以來，這種音響技法在不斷開擴創新的領域裡，已成功地獲得突破性的發展與成果；同時，從這些發展與成果裡，更深切的領悟到，那就是隨著時代的變遷，作曲家確實地需要不斷檢視藝術的價值與自省，對於創新的音樂應予以多一份鼓勵與更大的包容性。

參考文獻

中文書目

- 王西麟，〈當代名作專題研究〉，郭祖榮、袁榮昌主編，《現代樂風》。福建：廈門大學出版社，2000年，頁167-185。
- 朱建，〈論《廣島殉難者的悼歌》的音樂思維和結構特色〉，吳朋編輯，《論曲式與音樂作品分析》。北京：人民音樂出版社，1993年，頁270-284。
- 姚恆璐，《現代音樂分析方法教程》。湖南：湖南文藝出版社。2003年。
- 莊曜，《探索與狂熱：現代西方音樂藝術》。上海：東方出版中心，2000年。
- 彭志敏。《新音樂作品分析教程（下）》。湖南：湖南文藝出版社，2004年。

中文期刊

- 王杭，〈《輓歌：為廣島受難者》的音樂特點探微〉，音樂探索。四川：四川音樂學院學報，2005年，第1期，頁55-57。
- 陳銘志，〈新時期音樂創作中的複調新織體〉，音樂藝術。上海：上海音樂學院學報，1998年，第3期，頁47-59。
- 陳鴻鐸，〈李蓋替微複調寫作技法初探〉，中國音樂學。北京：文化藝術出版社，2003年，第1期，頁55-68。

外文書目

- Dallin, Leon, *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers. 3rd ed., 1974.
- Delone, Richard, Kliever, Vernon, Reisberg, Horace, Wennerstrom, Mary, Winold Allen, Wittlich, Gary E., Coordinating Editor, *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, INC., 1975, pp.185-187.
- Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde since 1945*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Griffiths, Paul, *Modern Music: The avant garde since 1945*. London: J.M.Dent & Sons Ltd., 1986.
- Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

Langer, Suzanne K, *Mind: An Essay on Human Feeling*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1967.

Morgan, Robert, *Anthology of Twentieth-century Music*. New York: Norton. 1992, pp.409-412

Schwinger, Wolfram, *Krzystof Penderecki: his life and work*. London: Schott, 1989.

Schwartz, Elliott and Godfrey, Daniel, *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1993.

Watkins, Glenn, *Soundings: Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1988.

外文期刊

Mirka, Danuta, *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*. The Online Journal of the Society for Music Theory, Vol.6, No.1, 2000.

Rörich, Mary E., *Penderecki's Threnody for the Victims of the Hiroshima: A Case Study in the Dangers of Expressive Aesthetics and the Limits of Formal Analysis*. South African Journal of Musicology, South Africa, Vol.VI/1-2, 1986. pp.65-76.

外文論文

Linthicum, David Howell, *Penderecki's Notation: A Critical Evaluation*, unpublished doctor's dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

Roberts, Gwynet Margaret, *Procedures for analysis of sound masses*, unpublished doctor's dissertation, Indiana University, 1978.

樂譜

Penderecki, Krzystof. *Threnody to the victims of Hiroshima* for 52 strings. Deshon Music Inc. 1961.

聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—— 從臺灣南管有聲出版品說起(1980-2005)

林珀姬

摘要

南管音樂至少在十七世紀已流行於閩南地區；隨著閩南地區移民輾轉傳至臺灣，臺灣南管音樂流傳，至少也有兩百多年歷史。錄音技術尚未發明前，人類僅能從文獻史料瞭解音樂的發展，但隨著十九世紀末錄音技術的發明，二十世紀初，臺灣唱片音響技術的引進，臺灣終於可以藉著早期的有聲資料，瞭解到最近一百年來的南管音樂唱腔的變遷。

隨著時代遞嬗更迭，科技的迅速發展，從 78 轉或 33 1/3 轉的留聲曲盤(唱片)，一直到現在的錄音帶、CD、MD、MP3 等等，回顧唱片的發展史，唱片因工業產業而發展，唱片公司視其為純粹的娛樂商品而出版，而現在這些有聲資料，則成為最客觀音樂研究史料。雖然目前留存的有聲資料，可能只是當時的少部份聲音記錄，但對於音樂研究工作者，卻是回顧早年音樂文化，唯一能夠原音重現、聽得見的聲音。老的錄音資料，因技術未成熟，音質相對地較差，但它所具的歷史價值卻是無法評比。畢竟可藉由它聽見已經消失的傳統，如許多年長者想要聽聽舊時的聲音，重溫舊夢；學者更可以藉由有聲資料的今昔比對，發現傳統的持續或變遷現象。本文以南管音樂聆賞出發，從筆者所能掌握的有聲資料，勾勒南管唱片出版與南管音樂發展脈絡，希望有助於讀者掌握臺灣南管音樂的發展與賞析。

關鍵詞：南管；曲盤；黑膠唱片

Hearing Taiwan Nankuan Music's Historical Sound
- On Nankuan Music's Development in Taiwan through a Survey of
Sound Recording Publications (1980-2005)

LIN Po-Chi

Associate Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

Nankuan music has been prevalent in Minnan area as early as the seventeenth century, and was brought to Taiwan by immigrants more than two-hundred years ago. Thanks to the introduction of recording technology to Taiwan in the beginning of the twentieth century, people nowadays could learn the development of vocal styles of Taiwan's Nankuan music of the past hundred years, not only from literature, but also from these historical sound recordings.

With the progression of technologies, sound recordings of Nankuan music range from 78rpm and 33 1/3rpm (turntable), cassettes, CDs, MD, to MP3 and more. Recording companies might have pressed them for entertainment or commercial purposes, and merely a small amount of recordings were preserved, but they have become the only available audible early music sources for music scholars, which are the most objective documentations available now.

Although historical recordings have poor quality due to immature technology, they have incomparable historical values. These recordings have let us hear a disappearing tradition, let our elders dream about the wonderful old days, and proofed to scholars whether the tradition has been changed.

To help readers understand the development of Nankuan music in Taiwan and access to this music genre, this article begins with a review of the Nankuan recordings, followed by the thread of developments of both Nankuan recording publications and the Nankuan music performances in Taiwan.

Keywords: Nankuan(Lam-Kuan), Khieh-poann, Historical Recordings, Turntable

前 言

南管音樂至少在十七世紀已流行於閩南地區；¹ 隨著閩南地區移民輾轉傳至臺灣，臺灣地區的南管音樂發展，至少也有兩百多年歷史。歷年來學者對於南管音樂的研究，著重於田野調查的紀錄，文獻的整理，其中總有些模糊地帶，問題一直無法釐清，當然錄音技術尚未發明前，人類僅能從文獻、史料瞭解音樂的發展，但隨著十九世紀末錄音技術的發明，二十世紀初，臺灣唱片音響技術的引進，² 早期的出版品，以台灣民間音樂為主流，而電影的引進台灣，帶動台語流行歌曲的發展，連帶也使唱片公司如雨後春筍般興盛起來。³ 此時期出版了不少南管音樂的唱片，為數多少？目前尚無法全面掌握，但在 2000 年國立傳統藝術中心出版的一套《聽見台灣歷史的聲音》有聲書中，有一片南管音樂的 CD，使得我們終於可以藉著近百年來的南管音樂有聲出版品比對，瞭解到南管音樂唱腔歷史—傳承與變遷。

一、台灣唱片的發展史

回顧台灣唱片近百年的發展史，從 78 轉到 33 又 1/3 轉、45 轉的留聲曲盤（唱片），其大小尺寸有 10 吋、12 吋、7 吋、8 吋等的四種，一直到現在的錄音帶、CD、MD、MP3 等等，可見唱片業隨著時代進步，再加上科技的迅速發展，唱片因工業產業興起而發展，唱片公司視其為純粹的娛樂商品而有商業行為的出版，至今則成為時尚的科技產物，今天，這些有聲資料，則成為我們最客觀音樂研究史料。

二十世紀初，臺北城內開始出現「蓄音器屋商店」，民眾只要投下硬幣一錢、二錢料金，就可以戴上音管耳機，享受一片曲盤所傳來的樂音，這是台灣第一代的「點唱機」。1903 年，日本天賞堂進口美國 Columbia 公司生產的平盤「大聲蓄音器」，1904 年三光堂引進 Master's Voice 商標的英國留聲機，1907 年日本第一家唱機唱片公司（日蓄）成立，並於 1909 年推出日本國產唱片，1910 年日蓄在臺北城內設立「出張所」（分公司），緊接著台灣出現了十家左右的特約販賣店，這些初期的販賣店都是附設在西藥房、文具店、洋貨行或時計店，當時尚未有專賣店出現。⁴ 茲特列表於下敘述台灣唱片的發展：

¹ 從龍彼得輯《明刊閩南戲曲絃管選本三種》刊刻本年代可知。

² 1877 年，愛迪生發明留聲機，1888 年第一部留聲機問世，1910 年「日蓄」在台北榮町設立分公司，推出「鷹標」唱片。

³ 1930 年以後，台灣的唱片公司除了來自日本的「古倫美亞」、「博友樂」、「泰平」、「勝利」等，還有本土的小公司「月虎」、「三榮」、「思明」、「台華」、「麒麟」、「聲朗」、「羊標」、「新高」、「美樂」、「金城」等等，全台的唱片零售者有 200 家以上。

⁴ 見《聽見台灣歷史的聲音》〈不插電聽唱片的時代—日治時期台灣唱片文化發展漫談〉（李坤城文）

年代	台灣唱片發展大事記
1910	· 日本「日蓄」在榮町(今衡陽路)設立分公司, 推出「鷹標」曲盤。
1911	· 日本「古倫美亞」公司正式成立。
1913	· 東京蓄音器株式會社出品「富士牌」曲盤。
1914	· 東洋蓄音器株式會社出品「駱駝牌」曲盤。 · 岡本檻太郎帶台灣樂師林石升等及歌手共十五名, 首次赴東京灌錄台灣歌曲盤。
1919	· 「帝蓄」公司出品「飛機牌」及「芬克斯牌」曲盤。
1920	· 大阪「日東」公司出品「飛燕牌」(啼燕)曲盤。
1921	· 「朝日」公司出品「浴日鶴牌」。
1925	· 柏野正次郎(岡本檻太郎的妹夫)來台接辦「日蓄」公司。 · 「金鳥印」唱片製作所於大阪成立, 台北市本町「資生堂」為代理店, 開使錄製台灣音樂唱片。
1926	「古倫美亞」併購「日蓄」公司。
1927	美國「Victor」公司在日本設據點。
1928	柏野正次郎出任「古倫美亞」公司台北出張所的支店長, 發行飛鷹(Eagle)、東洋(Oriend)、飛行機(Hikoki)等唱片, 「日蓄」則以其夫人名義繼續發行「利家」唱片(REGAL), 開始錄製京調小曲、南管、北管、民謠等。
1929	佐藤喜久間在台北創立「鶴標」唱片公司, 陳英芳主持「羊標」唱片公司。
1932	江添壽創立「文聲」唱片公司, 王平成立「新高」唱片公司。 第一首台語流行歌唱片〈桃花泣血記〉轟動後, 「奧稽」、「新高」、「博有樂」、「思朋」等公司紛紛興起製作台語歌唱片。
1933	台灣人經營最具規模的「泰平」唱片公司設立。
1944	「泰平」唱片公司開始推出台灣歌謠、新劇、歌仔戲等唱片。
1935	「Victor」公司在台設分店, 由板橋林家「日星商事株式會社」代理, 張福興任文藝部主任。其台灣歌謠唱片的發行逐漸勝過「古倫美亞」公司。

1936	政局變化：
—	1. 1936. 皇民化運動時期，「泰平」、「博有樂」銷售權轉讓「日東」公司。台灣總督府製訂「台灣唱片取締規則」。
1942	2. 1937. 蘆溝橋事變
	3. 1940. 改日本姓名
	4. 1941. 皇民奉公會
	5. 1942. 禁鼓樂時期，太平洋戰爭爆發後，唱片業逐漸式微。
1947	唱機技術的改良，唱頭重量改輕，唱針改細，連續自動換片唱機發明。
1948	美國哥倫比亞公司發明細微溝錄音法，由每吋刻錄 96 條增加為 280 條，唱片的轉速由每分鐘 78 轉改為 33 又 1/3 轉，一張唱片兩面的聲音容量，可達四十分鐘。(台灣何時引進?)
1951	台灣開始出現幾家小型家庭式的唱片製作工廠。 高度原音唱片在英國研究成功。
1957	台灣唱片發展為七吋大小，有 45 轉、33 又 1/3 轉兩種，每面可錄製 12 分鐘長度的音樂。??
1961	錄音帶業開始發展。
1963	立體聲歷聲唱片問世。 北美飛利浦公司研發出「可攜帶式錄音機」，由此打開卡式錄音帶的天下。

二、知見台灣南管有聲出版品

根據台灣的唱片發展史，本文將知見台灣南管音樂有聲出版品，從 1920 年迄今，分為三階段介紹：一、日治時期(1920-1940)，二、戰後至 80 年代(1940-1980)，三、80 年代迄今(1980-2005)。

基於讀者期待心理，希望能獲知從何處可以購買得到某種唱片，特從最近一二十年來，市面上尚可見到(購得)的出版品介紹於後。

(一)知見臺灣1980年—2005年間南管有聲出版品

序號	出版品相關資訊 (出版者、編號、年代)	影音資料內容 (曲目、演唱者)	備註
1	標題：《台南南聲社—台灣的南管音樂》 出版者：第一唱片公司 出版時間：1980年	指：虧伊歷山 曲：荼薇（藤）架 譜：梅花操 曲：感謝公主（曲：蔡小月）	中國民俗音樂專輯 8 琵琶：張鴻明、溫俊秀 簫：蔡勝滿、黃太郎 二絃：陳令允、張相 三絃：謝永欽、蘇榮發 拍：曾省、陳美娥
2 -3	標題：《台南南聲社—南管》 1. 2. 出版者：歌林股份有限公司 編號 KA1355 (KCD88305) 出版時間：1988年	錄音帶 1. 聽見機房 三更鼓（蔡小月） 昨夜一夢（蔡小月） 暗想暗猜（吳素霞） 共君結托（葉麗鳳） 錄音帶 2. 山險峻（蔡小月） 感謝公主（蔡小月） 繡成孤鸞（蔡小月） 共君斷約（蔡小月） 梧桐葉落（蘇慶花） 梅花操	1. 後改以 CD 出版。 2. 歌林股份有限公司原有意發行南聲社演奏之錄影帶，後因此錄音帶銷售情況不佳而作罷。
4 -5	標題：《中國千年古樂--南管》1.2. 出版者：薪傳音樂事業股份有限公司 出版時間：1990年	CD1. 請月姑（陳美娥唱） 花園外邊（陳美娥唱） 八展舞 四不應 推枕著衣（陳美娥唱） CD2. 梅花操 八駿馬 四時 百鳥歸巢	1. 名為漢唐樂府演出，但樂員為台北地區的絃友，有江謨堅、蔡添木等人 2. 原出版為錄音帶，漢唐樂府重新出版 CD 3. CD1 中，平時僅作純音樂演奏之套曲「指」三首，陳美娥將其當曲來演唱。 4. 漢唐樂府的所有有聲出版品，漢唐樂府有售。
6 -9	標題：《南管薪傳》1-4 出版者：台北市國樂團 出版時間：1991年	錄音帶 1. 虧伊歷山 感謝公主 共君斷約 非是阮 起手板 錄音帶 2. 宮娥報	華聲南樂社演奏，實集合了北中南各地好手一起錄音，有張鴻明、謝永欽、蔡清源、莊忍、黃承祧、陳材古、張再隱、林新南、陳瑞柳、江月雲、吳昆仁、施東煌、李木坤等人。

		夫為功名 八展舞 春今卜返 錄音帶 3. 行到涼亭 梧桐葉落 望明月 四時景 錄音帶 4. 一紙相思 黃五娘 五湖遊	
10	標題：《蔡小月南管散曲》1. 出版者：上揚出版社代理 出版時間：1988 年發行	風落梧桐 共君斷約 冬天寒 心頭悶憔悴 告大人	1. 法國 Ocora Radio France 製作發行 2. 此片內容為 71 年南聲社赴法演出之現場錄音。 3. 參與演奏錄音者：蔡小月、張鴻明、蘇榮發、謝永欽、蔡勝滿、吳昆仁、陳令允。
11 -12	標題：《蔡小月南管散曲》2-3. 出版者：上揚出版社代理 出版時間：1992 年	CD1. 懶繡停針 聽門樓 不良心意 夫為功名 共君結托 遠望鄉里 茶薇架 CD2. 秀才先行 無處棲 回想當日 因送哥嫂 暗想暗猜 有緣千里 孤棲悶 繡成孤鸞	1. 2-3 兩張一套，80 年錄音 2. 參與演奏錄音者：蔡小月、張鴻明、蘇榮發、謝永欽、蔡勝滿、黃太郎、林怡君 3. 無處棲是從一二拍起起唱，應名「強企行上」。
13 -15	標題：《蔡小月南管散曲》4-6 出版者：上揚出版社代理	CD1. 三更鼓 看牡丹	1. 我為汝是從一二拍起唱，應名「早知恁今」 2. 以上台南南聲社蔡小月

	<p>出版時間：1993 年</p>	<p>輕輕行 望明月 思想情人 年久月深</p> <p>CD2. 恨冤家 山險峻 推枕著衣 非是阮 感謝公主 遠看見長亭 為伊割吊</p> <p>CD3. 書今寫了 梧桐葉落 我為汝 遙望情君 昨夜一夢 杯酒勸君 誰人親像</p>	<p>南管散曲，在全世界各地知名度最高，銷售成績很好，上揚出版社有售。</p>
16 -17	<p>標題：《南管賞析入門》上下 出版者：中華文化復興運動 總會製作 出版時間：1994 年</p>	<p>CD1 1.洞簫篇序曲 2.洞簫篇示範 3.琵琶篇序曲 4.琵琶篇示範 5.三絃篇序曲 6.三絃篇示範 7.二絃篇序曲 8.二絃篇示範 9.歌拍篇序曲 10.歌拍篇示範 11.合樂篇序曲 12.合樂篇示範 13.擊樂篇序曲 14.擊樂篇示範 CD2 汝因勢 去秦邦 聽見雁聲悲 一間草厝</p>	<p>1. 漢唐樂府售，定價 1500 元。 2. CD 加導讀小冊一冊。 3. 本套 CD 書乃是針對有心想進入南管音樂殿堂之愛好者設計錄音。在上集中，有南管各項樂器的介紹及演奏；下集裡，則以最傳統的方式，將您在上集所聽到的各種樂器作統合的演奏；導讀小冊則可以帶您深入淺出的進入南管的世界，從南管的樂理基礎、演出型式與美學觀，以及南管在台灣、大陸以及東南亞各地的生態等初步介紹。 4. 演奏者： 曲、拍板：王阿心</p>

		白雲飄渺 有緣千里（王阿心演唱） 起手板	琵琶：陳美娥 笛：陳焜晉 洞簫、雙鐘：楊韻慧 二絃、叫鑼：黃荷 三絃、四塊：陳倫頡
18	標題：《千載清音—南管》 出版者：彰化縣立文化中心 出版出版 出版時間：1994年	出漢關（方天芬） 感謝公主（陳麗英） 出畫堂（陳麗英）	鹿港聚英社演奏。 非賣品。
19	標題：《千載清音慶重九》 出版者：屏東屏邑武當山北 極壇管理委員會製 作發行 出版時間：1994.10. 年發行	重九（林素梅） 恨冤家（陳錦玉） 共君斷約（王碧雲） 中秋（陳美蓮） 重九（清奏） 出畫堂（王春蘭） 滿面霜（吳淑芬） 魚沈雁杳（十音合奏）	1. 重九、中秋為卓聖翔新 創作曲。 2. 滿面霜以倍士管演唱音 域較低沈，非四空管短 滾。 3. 非賣品。
20	標題：《福建南曲聽門樓》 出版者：高雄市立國樂團製 作 出版時間：1995年	三千兩金 好春天 鵝毛雪 心頭傷悲 聽門樓 遙望情君 楊柳枝（林素梅演唱）	1. 同時出版錄影帶，卡拉 OK版。 2. 非賣品。
21	標題：《南管移植新編》 出版者：台灣省政府音樂文 化基金會製作 出版時間：1995年	譜：起手板 山不在高 輕輕看見 非是阮 指：鳳簫聲斷、魚沈雁杳 望明月 感謝公主（王阿心演唱）	1. 書1冊加1CD 2. 教材示範演奏 3. 台灣省交響樂團在南投 縣鹿谷所做「南管移植 計畫」後錄製。
22 -23	標題：《臺灣南管一曲》1-2 出版者：行政院文化建設委 員會，王櫻芬製作 出版時間：1997年	CD1. 嬌養深閨（蔡小月） 無處棲社（蘇榮發） 羨君瑞（陳美娥） CD2. 山險峻（陳梅） 懇明台（江月雲） 千叮萬囑（陳珍） 輾轉亂方寸（黃美美）	1. 2CD合一套。 2. 無處棲「社」應作 「址」。「社」同「祇」。

24 -33	<p>標題：《南管曲牌大全》CD1-10 出版者：高雄串門南樂社 出版時間：1999年</p>	<p>CD1. 中倍、倍工、北相思、皂雲飛、皂雲飛疊、疊韻悲、雙閨、雙閨疊</p> <p>CD2. 沙淘金、福馬、福馬疊、竹馬兒、序滾、序滾疊、相思引、短相思、短相思疊</p> <p>CD3. 長錦板、錦板、長綿搭絮、綿搭絮、綿搭絮疊、長將水、將水令、將水疊、長生地獄、敕順風</p> <p>CD4. 麻婆子、麻婆疊、聲聲鬧、聲聲鬧疊、野風餐、野風餐疊、錦衣香、錦衣香疊、三棒鼓、三棒鼓疊、玉翼蟬、越恁好、七巧圖、八駿馬、十相思、相思疊、鶯織柳疊、四季花疊、英雄塚疊、二停、綿搭絮疊</p> <p>CD5. 二調、長滾、中滾、短滾、短滾疊、長柳搖金、柳搖金、柳搖金疊、長倒拖船、倒拖船、倒拖船疊</p> <p>CD6. 長逐水流、逐水流、逐水流疊、長水車、水車、水車疊、長尪姨、尪姨、尪姨疊、銀柳絲、銀柳絲疊、北青陽、北青陽疊</p> <p>CD7. 二調北、二調北疊、步步嬌、步步嬌疊、屈滾、屈滾疊、牛腳屈、咳嗽滾、繞地遊、一封書、四開花、中滾十三腔</p> <p>CD8.</p>	<p>《南管曲牌大全》上下集共 10CD，1-4 為五空管，5-7 為四空管，8-9 為五六四乂管，10 為倍士管，總共蒐錄 122 首曲目。</p> <p>卓聖翔主琴、林素梅主簫絃，分別各樂器隔離、分次錄製。</p>
-----------	---	---	---

		<p>小倍、大倍、山坡羊、長望遠行、望遠行、望遠疊、長玉交枝、玉交枝、玉交枝疊</p> <p>CD9. 寡北、寡北疊、崑腔寡、南北交、金錢花、金錢花疊、滴滴金、滴滴金疊、北地錦、刮地風、五供養、九連環、羌滾</p> <p>CD10. 湯瓶兒、長潮陽春、潮陽春、潮疊、三腳潮、望吾鄉、望吾鄉疊、五開花、五開花疊、四邊靜、四邊靜疊 (林素梅唱)</p>	
34-35	<p>標題：《南管遊賞》CD1-2 出版者：江之翠南管樂府製作 出版時間：1999年</p>	<p>CD1. 噯仔指：汝因勢 曲：望明月（魏美慧） 聽閒人（魏美慧） 孤棲悶（陳美娜） 譜：梅花</p> <p>CD2. 噯仔指：出庭前 曲：去秦邦（魏美慧） 曲：嶺路斜崎（陳美娜） 譜：八面</p>	<p>1. 江之翠南管樂府有售。 2. 陳美娜係泉州梨園戲演員</p>
36	<p>標題：《鹿港雅正齋南管》 出版者：彰化縣文化局監製 出版時間：2000年</p>	<p>指：水月耀光 指：良緣未遂 曲：懶繡停針（李鳳逸） 感謝公主（許宜倩） 一間草厝（吳敏翠） 遙望情君（李鳳逸） 譜：梅花操</p>	<p>1. 樂員：莊忍、黃承祿、李木坤、郭獻秋、陳采秀、施志寬、施永川、施能當、鄭江山、黃富貴、董建林。 2. 此 CD 為雅正齋赴美演出，行前於彰化戲曲館錄音。 3. 非賣品</p>
37	<p>標題：《本土音樂的傳唱與欣賞》—南管音樂 出版者：國立傳統藝術中心籌備處</p>	<p>魚沈雁杳 南海觀音讚 汝因勢 四時景</p>	<p>1. 書名《本土音樂的傳唱與欣賞》，含書 1 冊與 6CD，CD1 為南管音樂。 2. 樂手非台灣傳統館閣之</p>

	出版時間：2000年	八展舞 不良心意（陳燕文） 恨冤家（魏美慧）	絃友，實包含了兩岸絃友與江之翠樂團成員：丁世彬、丁永清、魏美慧、溫明儀、張鴻明、蔡清源、陳燕文。
38 -46	標題：《南管音樂賞析》 出版者：彰化文化局監製 出版時間：2000年	1. 入門篇 指：風打梨 曲：廟內青清 想起拙就理 感謝公主 孤棲悶 譜：梅花操 2. 四空管（2CD） CD1. 指：因為歡喜 曲：過嶺盤山（帶慢頭） 客鳥叫 共君斷約（過枝） CD2. 曲：燈花開透 中秋時節（過枝） 看伊人讀書 三更人（過枝） 廟內青清 謝天地（帶慢尾） 譜：八面 3. 五六四×管（2CD） CD1. 指：宮娥來報 曲：為著命（帶慢頭） 鵝毛雪 CD2. 曲：當初所望（過枝） 想起拙就理 勸汝、勸汝（過枝） 一間草厝 樹林黑暗（帶慢尾） 譜：四不應 4. 五空管（2CD） CD1. 指：月色卜落	1. CD 六盒共 9CD 和套書五冊共一套，包含四個管門曲目及過枝曲。 2. 由鹿港雅正齋、聚英社、遏雲齋與彰化文化局南管實驗樂團參與錄製。 3. 彰化文化局有售。

		<p>曲：對鏡梳妝（帶慢頭） 遙忘情君 因見花開（過枝） CD2. 曲：愁人怨 心頭思想（過枝） 感謝公主 自從前日（過枝） 荼薇架 勸哥哥（帶慢尾） 譜：梅花操 5. 倍士管（2CD） CD1. 指：移步遊賞 曲：三哥暫寬（帶慢頭） 小妹聽 孤棲無伴（過枝） 繡成孤鸞 CD2. 曲：半月紗窗（過枝） 孤棲悶 遊賞花園（帶慢尾） 譜：陽關</p>	
47	<p>標題：《聽到台灣歷史的聲音》（八）南管音樂 出版者：國立傳統藝術中心 籌備處 出版時間：2000年</p>	<p>看古時（雲心愛） 門樓起更（王以敬） 杯酒勸君（小玉卿） 出府門（猴炳炎） 懇明台（雪嬌） 緣份牽絆（月麗卿） 出漢關（阿梅） 共婆斷約（阿樓） 記得當初（阿樓） 山險峻（彩霞）</p>	<p>國立傳統藝術中心及文建會圖書福利社有售。</p>
48-51	<p>標題：《南管指譜大曲全集》 壹 4CD 合一套 出版者：漢唐樂府 出版時間：2000年11月</p>	<p>一紙相思 趁賞花燈 自來生長 心肝跋碎</p>	<p>1. 海峽兩岸樂手合作錄製 2. 由財團法國家文藝基金會贊助 3. 漢唐樂府有售 4. 每一指套錄製為一 CD</p>
52-53	<p>標題：《南管指譜大曲全集》 貳 2CD 合一套 出版者：漢唐樂府</p>	<p>因為歡喜 玉簫聲和</p>	<p>每一指套錄製為一 CD，共 2CD 合一套。</p>

	出版時間：2001年8月		
54	標題：《清音雅韻－黃瑤慧南管散曲專輯》 出版者：台中梨園樂坊 出版時間：2001年	1. 廟內青清 2. 孤栖悶 3. 心頭悶懨懨 4. 繡成孤鸞 5. 懶繡停針 6. 冬天寒 7. 茶蘼架 8. 南海觀音讚	黃瑤慧，國立臺北藝術大學傳統音樂系南管組畢業，傳統藝術研究所畢業。
55 -78	標題：《南管指譜詳析》 出版者：高雄串門南樂社發行鄉音出版社出版 出版時間：2001年	CD1. 四大譜連奏 四時景 梅花操 走馬 百鳥歸巢 CD2. 三台令 五湖遊 八展舞 起手板 閩海漁歌 CD3. 孔雀屏 四靜板 陽關曲 三不和 四不應 CD4. 趁賞花燈 一紙相思 CD5. 心肝跋碎 為君去 CD6. 自來生長 聽見杜鵑 CD7. 因為歡喜 忍下得 CD8. 對菱花 輕輕行 CD9. 見汝來 清早起 CD10. 記相逢 想君去 CD11. 虧伊歷山 瑣寒窗 CD12. 照見阮	1. 含譜書 1 冊加 24CD，定價 4800 元。 2. 卓聖翔、林素梅編著 3. 錄音：卓聖翔、林素梅、廖錦棟等人，主要為卓聖翔主琶、林素梅主簫絃，分別各樂器隔離、分次錄製，廖錦棟吹簫部分有四時、梅花、走馬、歸巢、三面、八面、因為、妾身、玉簫等套。 4. 串門另錄製有唐詩宋詞南管唱、南管應景選曲等非傳統南管唱腔之 CD，不在本文範圍內，故不錄。 5. 閩海漁歌為大陸方面新創作譜。 6. 自別歸、新妾身受禁、天補忠厚、訣別為卓聖翔新創作曲之指套。

		<p>為人情</p> <p>CD13. 春今卜返 舉起金杯</p> <p>CD14. 孤棲悶 小姐聽 拙時無意</p> <p>CD15. 惰梳妝 共君斷約 花園外邊</p> <p>CD16. 汝因勢 搬奏龍顏 所見可淺 良緣未遂</p> <p>CD17. 妾深受禁 親人去</p> <p>CD18. 玉簫聲和 繡閣羅幃</p> <p>CD19. 父母望 金井梧桐</p> <p>CD20. 一路行 五更長</p> <p>CD21. 情人去 出漢關 繡閣（晒未成）</p> <p>CD22. 我一身 我只心 嘆想玉郎</p> <p>CD23. 爹媽聽 颯颯西風 請月姑 南海讚</p> <p>CD24. 自別歸 新妾身受禁 天補忠厚 訣別</p>	
79 -83	<p>標題：《台北市臺北微傳統藝術調查記錄－南管》</p> <p>出版者：台北文化局</p> <p>出版時間：2002年</p>	<p>我的南管小書</p> <p>吹拉彈唱南管世界－入門</p> <p>一、帶你走一趟南管之旅</p> <p>1. 聽聽南管的聲音</p> <p>2. 南管樂曲分類</p> <p>3. 南管的音樂文化</p>	<p>1. 含書三冊一套與 5VCD</p> <p>2. 非賣品</p> <p>3. 教育單位可透過公文向台北文化局申請。</p>

		<p>二、大家來學南管</p> <p>4. 各種發聲法的比較</p> <p>5. 南管的發聲法和音色</p> <p>6. 南管的唱唸法－(1) 歌詞的語言、(2) 分析字音</p> <p>7. 南管的唱唸法－(3) 頓挫、(4) 和琵琶的關係</p> <p>8. 欣賞：茶廳架</p> <p>三、了解南管的樂器－上四管</p> <p>9. 上四管的樂器－拍</p> <p>10. 點國的琵琶</p> <p>11. 點國的三絃</p> <p>12. 線國的二絃</p> <p>13. 線國的洞簫</p> <p>14. 上四管的座位順序</p> <p>15. 欣賞：八展舞夜賞</p> <p>四、南管的標題</p> <p>16. 南管標題在說什麼</p> <p>17. 南管樂曲的命名方式</p> <p>18. 南管的標題和速度的關係</p> <p>19. 標題和音樂的關係</p> <p>20. 音樂標題和標題音樂</p> <p>五、南管的速度與節拍</p> <p>21. 音樂速度的魔力</p> <p>22. 南管音樂速度的變化</p> <p>23. 南管控制速度的方式－撩拍</p> <p>24. 南管音樂速度與音樂有關嗎？</p> <p>吹拉彈唱南管世界－進階</p> <p>一、南管的樂器與樂隊： 下四管與十音</p> <p>二、合作無間的上四管與歌者的親密關係</p> <p>三、南管的曲調來源</p> <p>四、南管樂譜大破解</p> <p>五、完整的欣賞一首南管曲吧</p> <p>唱出台灣優雅的古典聲音</p>	
--	--	--	--

		<p>給囡仔的南管教材—初級</p> <p>一、譜：起手板綿搭絮</p> <p>二、譜：四靜板清風頌</p> <p>三、譜：八展舞六綿搭</p> <p>四、譜：五湖遊醉太平</p> <p>補充單元</p> <p>唱出台灣優雅的古典聲音</p> <p>給囡仔的南管教材—中級</p> <p>一、琵琶彈奏（一）譜： 起手板綿搭絮</p> <p>二、琵琶彈奏（二）譜： 八展舞夜樂夜唱</p> <p>三、指：為人情風打梨</p> <p>四、曲：非是阮</p> <p>補充單元</p> <p>唱出台灣優雅的古典聲音</p> <p>給囡仔的南管教材—高級</p> <p>一、簫的吹奏（一）譜： 起手板綿搭絮</p> <p>二、簫的吹奏（二）譜： 梅花操聯珠破萼</p> <p>三、譜：陽關曲三疊尾聲</p> <p>四、曲：中滾望明月</p> <p>補充單元</p>	
84	<p>標題：南管音樂 1.</p> <p>出版者：鹿港聚英社</p> <p>出版時間：2003 年</p>	<p>指：紗窗外</p> <p>曲：懶繡停針 一間草厝 遙忘情君 秀才先行 荼薇（靡）架 暗想暗猜</p>	<p>鹿港聚英社樂員：許耀升、 施永川、黃承祧、陳麗英、 吳敏翠</p>
85	<p>標題：《韓熙載夜宴圖》</p> <p>出版者：漢唐樂府</p> <p>出版時間：2003 年</p> <p>1 片 DVD+2 片音樂 CD</p>	<p>舞碼：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 沉吟 2. 清吹 3. 聽樂 4. 歇息 5. 觀舞 6. 散宴音樂有四時景、百鳥歸巢， 	<p>定價 800 元</p> <p>CD 說明：「韓熙載夜宴圖」以悠靜的南管古樂與曼妙的梨園舞蹈，飾以古樸典雅如詩如畫般的場景，瀝瀝刻劃出五代韓熙載「苟全生命於亂世，不求聞達於諸候」之避世心態，以及南唐的艷麗與悽愴；在豐富的視覺與聽覺的</p>

			饗宴，展現梨園樂舞既古典又現代之唯美呈現。
86	標題：南管音樂 2. 出版者：鹿港聚英社 出版時間：2004 年	指：宮娥來報 曲：南海觀音讚 重台別 因送哥嫂 三更鼓	1. 鹿港聚英社樂員：許耀升、施永川、黃承祧、陳麗英、吳敏翠 2. 鹿港龍山寺聚英社有售。
87	標題：《南管音樂之美》 (一) 出版者：家威影音實業有限公司有聲出版部出版 出版時間：2004 年	指：風打梨 曲：一間草厝 譜：梅花操（三四五節） 起手板（四五節） 八展舞（夜遊起） 四不應 八駿馬	1. 演出人員：江謨堅、李麗紅、林維禎、張再興、張再隱、張鴻明、陳廷全、陳宗碑、黃承祧、劉贊格、潘潤梅等。 2. 本 CD 或行政院新聞局 92 年度優良文化教育有聲出版品發行補助。
88 -89	標題：《南管曲唱研究》 出版者：文史折出版社 出版時間：2004 年再版	CD1. 聽見杜鵑 小妹聽 精神頓 繡成孤鸞 當天下咒 CD2. 我為汝 三更鼓 追想當日（林珀姬演唱）	1. 《南管曲唱研究》林珀姬著書中附 2CD。 2. 台北華聲南樂社演奏。
90 -91	出版標題：錦曲套精選輯 1-2 出版者：泉州先藝音視頻技術開發有限公司代理發行 出版時間：1999 年	CD1. 南海觀音讚 移步遊賞 園內花開 暗靜開門 （以上三首來自指套我之心之第二、三、四節） 精神頓 班頭爺（王心心彈唱） CD2. 冷房中 良緣未遂 舉起金杯 旅館望雲	1. 此在泉州錄音，在台灣販售，心心樂坊有售。 2. 南海觀音讚、移步遊為指套，當曲唱。 3. 精神頓門頭為潮陽春三腳潮，班頭爺為潮疊，中有王大浩的對唱曲。 4. 冷房中為中滾十三腔，王心心自彈自唱。 5. 良緣未遂、舉起金杯為指套。此二套當曲唱，有王大浩吹簫，餘樂器為王心心自錄。 6. 王心心另錄製有唐詩南管吟唱，風潮唱片出版。

以上共 91CD 之南管音樂有聲出版品，除了非賣品外，目前在台灣應該都可以買到。

從上列資料顯示：1980年代，出版品並不多，僅臺南南聲社的錄音，包括第一唱片、歌林唱片、法國 Ocora Radio France 等四張，這是南聲社的音樂受到臺灣與國際學術界矚目的起始。其餘各地南管館閣活動都有些消沈；1990年代，有聲出版品多了起來，共有 31 張 CD，出身臺北閩南樂府的吳昆仁先生與江月雲女士，受到學術界許常惠教授等人的鼓勵，創辦臺北華聲南樂團，接受教育部補助款，從事南管音樂薪傳活動，臺北市國出版的四卷錄音帶是華聲社初期的錄音。當時學生似流水般來來去去，並無固定團員，因此參與錄音者皆為臺灣各地的南管好手。蔡小月的南管散曲是由法國人錄製的，在歐美各地銷售量甚佳，蔡小月女士的南管唱腔成了臺灣南管音樂的代表。

1994年彰化文化中心在鹿港舉辦了三天整絃大會，以及在彰化辦了一場南管音樂學術研討會，同時出版《千載清音—南管》一卷錄音帶，這是鹿港與彰化地區南管音樂受到學界與政府關注的開始，接著籌建彰化戲曲館與成立南管實驗樂團。中部地區另有臺灣省政府音樂文化基金會，在南投縣鹿谷鄉從事南管移植計畫，⁵南管教師亦從鹿港聘請，這段時間鹿港老樂人都相當忙碌於教學活動。

南部的館閣仍舊正常的進行各自的南管活動，但是，受到彰文出版《千載清音—南管》的影響，來自馬來西亞的林素梅與卓聖翔，在南部的教學活動中，也興起錄音之風潮，No.19-No.20 均是其二人之傑作，接著是 1999 年曲牌大全的錄製，其雄心大志，臺灣南管界無人可比。

臺北地區，華聲社努力從事教學，團員越來越多，目前是臺北團員最多的一團。漢唐樂府在台灣崛起，陳美娥與陳守俊兄妹也是雄心大志，將南管音樂提升到國際舞台，並為南管音樂之入門者編錄了《南管賞析入門》，並為臺灣省政府音樂文化基金會錄製了《南管移植新編》。

1990年代，多位學者參與了南管音樂的推動工作，王櫻芬教授是代表之一，在文建會的支持下，她邀請了各地館閣樂人到白金錄音室錄音，脫離館閣原生態的錄音，樂人大都不能適應，錄音效果不佳，僅選輯了兩張 CD。1999 年最後的一筆錄音資料是江之翠樂團，江之翠南管樂府從 1993 年 6 月起，逐漸增加南管的練習次數，當時前後任教的老師有卓聖翔、林素梅、陳啓東、丁世彬、張在我、吳昆仁等等來自兩岸各地的樂人，此錄音正代表他們努力的成果。其中包含了兩位大陸梨園戲後場師父王顯祖與前場演員陳美娜的錄音。

2000-2005 年間錄音資料的量遠超過前面 20 年，從 No.36-No.90，共有 55 張 CD。其中包括卓聖翔的指譜詳析 24CD，將南管音樂中的 48 套指與 13 大譜都錄全了；吳素霞的

⁵ 南投縣民以漳州人、客家人、原住民為主，故無南管音樂館閣存在。

南管音樂賞析 9CD，依照整絃活動排門頭，各以起、落、過、煞方式錄音。臺北文化局出版的《臺北式微傳統藝術調查計畫—南管》的南管入門共 5VCD，則強調由西洋音樂的認知，引導學生學習南管音樂。《南管音樂之美》是此計畫下錄製的後製作產品。扣除這些有計畫性目的的錄音，剩下的為數不多僅有 16 張 CD。其中值得注意的是，國立臺北藝術大學傳統音樂系的畢業生黃瑤慧錄製了第一張個人專輯，國立臺北藝術大學傳統音樂系教師林珀姬所著《南管曲唱研究》中附錄 2 張 CD，鹿港雅整齋與聚英社也分別以館閣名義，出版館閣的南管音樂。下面就個別具特色的有聲資料，分別做南管音樂有聲出版品導聆。

三、南管音樂有聲出版品導聆

(一)《聽見台灣歷史的聲音》

國立傳統藝術中心出版的《聽見台灣歷史的聲音》(八) — 南管音樂，是從下列序號 No.01-10 南管音樂之老唱片，經過處理，重新轉錄出版，隸屬於《聽見台灣歷史的聲音》有聲書，為該套 CD 十張中之第八張，這張 CD 讓我們得以聽到 1920-1930 年代台灣出版的南管演唱有聲資料，由於當時的曲盤一片兩面最多僅能錄 6 分多鐘，一張 CD 剛好可容納十張老唱片的音樂內容(總計 61 分 30 秒)。

序號	出版品相關資訊 (出版者、編號、年代)	影音資料內容 (曲目、演唱者)	備註
01	His Master's Voice 編號 19-13165，1910 年代出版	中滾一看古時(一、二) 廈門儒家優伶雲心愛演唱	
02	Victor 編號 42603，1920 年代出版	廈門御前清曲 潮陽春一門樓起更(一、二) 廈門一等儒家王以敬演唱	本曲即潮陽春三腳潮一聽門樓。 Victor 編號 4 開頭，為台灣音樂的編號。
03	Victor 物克多唱盤，編號 42879-1，1920 年代出版	挽請南管清曲 廈門 疊雙二(一)(二) 一杯酒勸君 廈門閣旦小玉卿演唱	疊雙二應是倍工疊字雙之誤。
04	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43715，1920 年代出版	廈門音 中滾一出府門(一)(二) 廈門猴炳炎演唱	1. 中滾十三腔 2. 「猴」炳炎，也許是姓「侯」，亦或是綽號稱謂。

05	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43733，1920 年代出版	廈門音 北調—懇明台（一）（二） 廈門集安堂音樂員拍奏 廈門著名歌妓雪嬌演唱	北調即錦板
06	Victor 美國勝利唱片公司 編號 57006，1920 年代出版	廈門 相思引—緣份牽絆（一） （二）廈門儒家優伶月麗卿演唱	
07	REGAL 利家唱片編號 T31 (F124)，1920 年代出版	南管曲 倍思一出漢關（上）（下） 鹿港阿梅演唱	F124 為 NIPPONOPHONE 日蓄原出版編號，F 應是 FORMOSA 之意。
08	NIPPONOPHONE 編號 F129，1920 年代出版	南管曲 A：水車—花婆斷 鹿港阿樓演唱 B：水車—記得當初 鹿港阿樓演唱	REGAL 編號 T37
09	Columbia 古倫美亞編號 15006，1930 年代出版	南管清曲 中滾十三腔—山險峻（頭、二 段） 廈門著名儒家女伶彩霞演唱	Columbia 古倫美亞編號 15 開頭為南管音樂
10	Columbia 古倫美亞編號 15007，1930 年代出版	南管清曲 中滾十三腔—山險峻（三、四 段） 廈門著名儒家女伶彩霞演唱	

這張 CD 的出版，讓我們有機會聽到七八十年前的錄音，雖然雜音很多，音響效果差，但卻是非常珍貴的有聲資料。以南管散曲曲目的長度言，短則五六分鐘，長則十五至二十分鐘左右，以當時老唱片的錄音，每張唱盤都只能錄到南管片段，視南管曲目的大小，全曲的錄製，可能需要 1-3 張，甚至 5-6 張唱片，才能容納，故以上的錄音都只呈現曲目之片段，不過從這些有聲資料，至少有助於我們瞭解日治時期，台灣南管曲演唱的一些訊息：

1. 這張 CD 中，演唱者共有 9 位，其中女性有 7 位，男性僅 2 位。我們必須瞭解，那個時代參與南管館閣活動的成員，主要為男性，因此錄音中的女性身份皆為藝旦。男性唱曲在館閣中的規定是必須用「正聲」—也就是與女性同一音域演唱，所以唱得好的男性絃友並不多，一般如七撩的大曲，男性多無法完整發揮，根據筆者訪談記錄，日治時期到民國 40 年代，台北艋舺青山宮聚英社的整絃排場中，男性曲腳上

場演唱七撩倍工曲，通常高音無法唱出，只好讓樂器演奏，至低音再開口唱，因此，台下的聽眾往往一一離席，爲了面子問題，館閣的負責人通常會花錢請藝旦來唱七撩大曲。這可能也是此時期參與演唱錄音者女性較多的原因吧！

2. 演唱者除了鹿港的阿樓與阿梅外，其餘皆爲來自廈門的藝旦與儒生，這點可瞭解台灣在日治時期，與廈門之間往來頻繁，台灣藝旦也常遠赴廈門習藝，如鹿港的阿樓、台北知名藝旦寶貴、知名南管先生潘榮枝、台南振聲社胡罔市女士等都曾到廈門學南管。
3. 受唱片所能容納錄音時間限制，CD 中演唱的速度比實際演唱快許多。
4. 根據田野訪談調查資料，台北地區的南管深受廈門派唱法的影響，⁶ 這從〈北調·懇明台〉⁷ 一曲可得到印證，此曲唱法與華聲南樂社江月雲女士所唱相近。演唱此曲者爲廈門著名的歌伎，1928 年曾與廈門著名館閣集安堂灌錄唱片，由英商百代公司出版，而台北華聲社江月雲女士演唱的「懇明台」，習自集安堂的歐陽啓泰夫婦，歐陽啓泰亦是當時參與錄製的樂員之一，故曲種相同，演唱轉韻方式亦同。
5. 「門樓起更」此曲名稱呼，在台灣僅見於南部地區的太平歌與車鼓曲，一般絃友皆以〈潮陽春三腳潮·聽門樓〉稱之。此曲演唱以五更鼓分唱女郎思春意，屬五更鼓調，亦有稱爲「五更鬧」者；如果細聽此曲的唱奏，會發現演唱者廈門王以敬先生轉韻的方式，與台灣太平歌相近，伴奏的琵琶無琶法，是太平歌演奏的方式，王以敬先生爲一等儒生，可見讀書人也可能是太平歌館成員，歌館的組成份子不一定是階層較低的民眾，筆者田野調查中，參與太平歌館亦多有知識份子。
6. 〈長潮陽春·出漢關〉演唱者阿梅，姓李，著名藝旦，從良後加入遏雲齋，爲鹿港遏雲齋成員，日治時期 REGAL 黑利家唱片⁸ 曾爲其出版〈長滾一燈花開透〉、〈相思引一蓮步行〉、〈倍思一出漢關〉等曲。「潮陽春」的曲目一般常以「倍思」稱之。
7. 〈水車·花婆斷〉與〈水車·記得當初〉，演唱者阿樓，爲鹿港瑤林街人，原名施碟，鹿港著名的藝旦，光復後從良，參加雅正齋活動，逝世後歸入雅正齋先賢圖，並曾與遏雲齋的郭(來)龍、萬良、陳貢、黃(龜)生等人至日本灌錄南管唱片。⁹ 如果仔

⁶ 見林珀姬《南管曲唱研究》P.9，2004 年文史哲出版社，再版。

⁷ 原唱片上標爲「北調一懇明台」，此曲在戲劇中爲郭華與包公二人的對唱，館閣清唱則由一人清唱到底，目前在泉州地區是唱五空管的北調，但廈門地區則將包公演唱的部分唱辭改唱五六四管，台灣亦同，曲詞發音上，因包公是官爺，演唱語言爲藍清官話，郭華演唱語言是泉州話，故此曲屬「南北交」。

⁸ 利家分紅黑標，紅利家比黑利家唱片品質好、價格貴。

⁹ 見《聽見台灣歷史的聲音》P.7, P.47, P.130 等，但三處對錄音年代記述不一，P.7 李坤城先生文中爲「柏野 1925 年承辦日蓄後，日蓄的第一批南管唱片的錄音」，P.47 蔡郁琳文「大正十一年(1922)左右...阿樓等人到日本錄製南管唱片」P.130 則僅指出曾赴日灌錄南管唱片，日治時期黑利家唱片曾出版阿樓的南管唱片。如從台灣唱片的發展史看，比較可信的應是在 1925-1926 年間。

細聽伴奏樂器琵琶的演奏，可發現其奏法並非洞館的琵琶法，而是一般太平歌或歌館的奏法，是否此上四管的伴奏即是上述遏雲齋的成員？據多位學者的田野調查皆云：遏雲齋原為歌館，後改為洞館，如能找到佐證，也許可證明；但也有可能當時洞館與歌館之間仍有一些交流之故，或是一般民眾對其中的辨識不清？一般皆自稱是南管或南樂，唱南曲，至少目前南部地區的太平歌仍習慣上如此稱呼。

- 8.〈水車·花婆斷〉，太平歌與車鼓曲皆如此稱呼，曲名原應為「共婆斷約」，為小戲《公婆拖》中的戲仔曲，阿樓的唱法轉韻與現在的太平歌唱法非常的接近。

(二) 台南南聲社有聲出版品

上述南聲社的有聲出版品，共有 No.1.《台南南聲社—台灣的南管音樂》、No.2-3《台南南聲社—南管》，以及 No.10-15《蔡小月南管散曲》。

南聲社成立於 1915 年春天，民國 44 年左右登記為社會音樂團體，館務運作採理事制，當時在林長倫理事長積極推動南管相關活動下，曾於民國 45 年錄製第一張蔡小月等唱曲的唱片，該唱片經由亞洲唱片錄製發行後，旅菲華僑聞人施維熊深為感動，此後多次帶領旅菲華僑訪問南聲社，民國 50 年十二月南聲社亦組團前往菲律賓演出，民國 52 年南聲社為了紀念首次赴菲律賓演出，還委託亞洲唱片行錄製一套四張的唱片贈送台灣與菲律賓的絃友，至今，南聲社與菲律賓南管界保持相當良好的關係。所以台灣最早以館閣名義錄製唱片的的就是南聲社。

《台南南聲社—台灣的南管音樂》是由中華民俗藝術基金會策劃、製作，第一唱片廠有限公司錄製的，參與演奏者有：張鴻明（琵琶）、溫俊秀（琵琶，歿）、蔡勝滿（簫）、黃太郎（簫）、陳令允（二絃）、張相（二絃）、謝永欽（三絃）、蘇榮發（三絃）、曾省（拍）、陳美娥（拍）蔡小月（唱曲）。

《台南南聲社—南管》二張 CD 中，不再只蔡小月一人唱曲，還有吳素霞、蘇慶花、葉麗鳳等位曲腳，南聲社的曲腳多，演唱水準也一直是台灣館閣之冠，沙鹿的和合藝苑吳素霞、台北漢唐樂府陳美娥均出身南聲社。以上三張 CD 錄製的曲目主要以散曲為主，曲目有茶薇架、感謝公主、三更鼓、昨夜一夢、暗想暗猜、共君結托、山險峻、繡成孤鸞、共君斷約、梧桐葉落，指套只有虧伊歷山、聽見機房（春今卜返第二節起），譜只有梅花操。

《蔡小月南管散曲》6CD，是蔡小月個人專輯，散曲曲目計有：風落梧桐、共君斷約、冬天寒、心頭悶樵樵、告大人、懶繡停針、聽門樓、不良心意、夫為功名、共君結托、遠望鄉里、茶薇架、秀才先行、無處棲、回想當日、因送哥嫂、暗想暗猜、有緣千里、孤棲

悶、繡成孤鸞、三更鼓、看牡丹、輕輕行、望明月、思想情人、年久月深、恨冤家、山險峻、推枕著衣、非是阮、感謝公主、遠看見長亭、爲伊割吊、書今寫了、梧桐葉落、我爲汝、遙望情君、昨夜一夢、杯酒勸君、誰人親像等共 40 曲。其中杯酒勸君是七撩拍大曲；三更鼓、遠看見長亭、風落梧桐、思想情人、遙望情君、回想當日、昨夜一夢、有緣千里、年久月深等爲三撩拍，於爲一二拍；其中無處棲、我爲汝二曲雖爲三撩拍曲目，但均取自落一二拍處起唱，故應歸屬一二拍曲目。蔡小月女士嗓音嘹亮，南聲社故館先生吳道宏以「黑松」（台語）稱之，表示其氣勢之盛大。

以上南聲社有聲資料主要以散曲爲主，從這裡也可知道南管界音樂活動中，最重要的主體是唱曲，指譜只有在起指、煞譜時才演奏，指譜是比較被疏忽的音樂，只有傢俬腳在追求技術與藝術精進時，才會去練習，一般曲腳並不學指譜的。

(三)漢唐樂府有聲出版品

漢唐樂府有聲出版品計有：No.4-5《中國千年古樂—南管》、No.16-17《南管移植新編》、No.21《南管賞析入門》、No.48-53《南管指譜大曲全集》、No.85《韓熙載夜宴圖》。

《中國千年古樂—南管》是陳美娥離開南聲社，在台北創立漢唐樂府（民國 72 年）後，首次錄音，當時並無專任團員，因此演出活動均是邀請台北地區的南管人參與，此 2CD 曾獲行政院新聞局頒發最佳唱片、最佳演奏、最佳製作人三項「金鼎獎」。

關於《南管移植新編》，民國 81 -83 年，臺灣省音樂文化基金會在南投縣鹿谷鄉，做了南管音樂的移植傳承計畫，邀請鹿港地區的南管樂人至鹿谷教學，但最後卻請了漢唐樂府擔任此《南管移植新編》的錄音，看起來是「風牛馬不相及」之事，但唱曲者是王阿心，可聽性高，來自指套對菱花的第二、三節「鳳簫聲斷」、「魚沈雁杳」也是相當好聽的演奏。

漢唐樂府曾在民國 80 年獲教育部頒發傳統音樂類團體「薪傳獎」，84 年獲行政院文化建設委員會遴選爲「國家演藝扶植團隊」。經常出國演出，對於南管音樂的海外宣揚，功不可沒。但是漢唐樂府的演出，講求精緻包裝，並力求創新，因此在現代舞台的演出，非常令人矚目，受到學界與政界的歡迎，然而從南管音樂的角度審視，他們的演出，也離傳統南管越來越遠。

《南管指譜大曲全集》爲漢唐樂府大手筆的製作，集合兩岸樂手將南管所有指套一一加以錄製，現已出版的僅有六套指套，不過此六套演奏手法相當花俏，不似南管音樂的簡潔有力，大家聽了，可與台灣民間的演出加以比較，即可瞭然。這種兩岸合作的錄音，比起卓聖翔的二人錄音，可聽性是較高些，但大部分的指套甚少有人好好練過，因此，從其演

奏錄音，可感覺到大陸樂手的技巧很好，是視譜演奏，南管味尚未出現，倒是多了現代國樂味。

《南管賞析入門》亦獲最佳演唱、最佳唱片兩項「金鼎獎」，演唱者王心心，來自泉州，畢業於福建藝術學校南音班，唱腔甜美，很受學界與政界喜愛，不過與台灣傳統南管唱腔仍然有別。

《韓熙載夜宴圖》是漢唐樂府繼歷年來梨園樂舞的編演，又一鉅作，其舞碼分爲：1. 沉吟 2. 清吹 3. 聽樂 4. 歇息 5. 觀舞 6. 散宴等六段。這是一部以梨園科步爲基礎，所展現的梨園樂舞，藉以呈現韓熙載夜宴圖中的人文生活與音樂舞蹈，在音樂的處理上，運用了南管音樂的奏唱方式，來表現古畫中文人的音樂生活，其現代劇場的表現手法，與傳統音樂、舞蹈的因素融合相當成功。

從音樂上看，這部梨園樂舞的製作者，對南管音樂的瞭解相當透徹，不同場景的轉換與音樂的銜接佈局很出色：

序幕『沈吟』從傳統方式南管譜的演奏〈四時景〉1-4 節開始；第二幕『賓客臨門』則借用了鼓聲轉變場景氣氛，然後加入〈起手板〉第四、五節的十音演奏，這是南管最熱鬧形式的音樂了，而〈起手板〉又是南管音樂入門的曲目，聽眾的熟悉度高，無形中拉近了觀眾與演員的距離；由下四管演奏所搭配的二人舞，更表現了活潑與趣味性；接著雙笛的『清吹』〈百鳥歸巢〉，這雖不是南管音樂的傳統演奏方式，但運用國樂笛技巧模擬鳥鳴聲，則更貼切的展現出音樂生活中的閒適；其中第四段「蝴蝶雙飛」在音樂型式的表現，加入了下四管樂器之一的四塊，並融合梨園科步，敦煌舞姿編成了全新的四塊舞，更增加了梨園樂舞的可看度。之後五個壓腳鼓的演奏，雖擊鼓者的功力不一，但仍是全新的嘗試，也具有一定的水準；『聽樂』的詩詞吟唱，運用了南管〈短相思〉唱腔，『歇息』單支琵琶的撥奏，只用簡單的幾個音連續的彈奏，來表現場景的安靜（簡單即是美），『觀舞』再接續序幕的〈四時景〉5-8 節，搭配鼓聲、四人舞、群舞、蹴球遊戲等等；接著大鼓的表演帶到宴會的最高潮，最後則以中國傳統音樂中，首尾相接的音樂形式，演奏〈四時景〉的一、二節來表現『送客』的心情。

整部製作從音樂來看，雖非傳統南管音樂的奏唱，但傳統與現代的結合，可說是活化了南管音樂的生命，是值得推荐的。

(四)串門南樂社有聲出版品

串門南樂社實際上只有卓聖翔與林素梅¹⁰ 二人的組合，但憑著對南管音樂的喜愛錄製了《南管曲牌大全》10CD 與《南管指譜詳析》24CD，其精神值得佩服，因為人手不足，只有藉助於錄音技術，重複錄製，這樣的錄音無法顯現南管音樂美學中的「和」，但是對於南管音樂的曲牌認識、指套與大譜的認識，確有相當的意義。

(五)《南管音樂賞析》

隨著政府對台灣本土音樂的重視，國立傳統藝術中心的指導與扶植下，彰化文化局成立了南北管實驗樂團，南管實驗樂團由吳素霞女士指導，吳素霞女士出生南管世家，也曾是南聲社館員，基於南管音樂的許多傳統逐漸消失，在多位學者策動下，由吳素霞女士領導鹿港的三大館閣與實驗樂團共同錄製了此套 CD，整個音樂的錄製，以傳統整絃活動中排門頭方式進行為依歸，依照管門，起(指)、落(曲)、過(門頭轉換時的過枝)、宿等方式錄製，其中的七撩拍曲目與過枝曲都是平時較少聽聞的曲子。也因為這些曲目非平日已習之熟曲，故在演奏唱上，樂器之間的默契不夠，顯得較鬆散。

(六)《臺灣南管一曲》

《臺灣南管一曲》是由王櫻芬製作，行政院文化建設委員會於 1997 年出版，民國 80 年，先後召集台灣各地的南管樂人至錄音室錄音，但因樂人錄音室的適應不良，錄製的效果不理想，後來又補錄，最後選定了這兩張 CD 曲目，其中陳梅與江月雲是北部的曲腳，代表了北部的唱法，其餘均為台南南聲社館員(陳美娥亦出身南聲社)，代表南部唱法，其中的曲韻轉折是有些不同。

(七)鹿港聚英社的南管音樂

鹿港聚英社是一老幹新枝的館閣，老館員相繼凋零，目前有大部分的館員亦同時是彰化文化局南管實驗團團員，向心力強，主要以許耀升夫婦與施永川夫婦為主，帶領館員練習，並有來自雅正齋的黃承祧先生從旁協助教學。自 2003 年起，每年錄製 CD 一張，代表聚英社一年的學習成果。

(八)江之翠南管樂府《南管遊賞》

¹⁰ 林素梅為來自馬來西亞之華僑，1968 年生，高雄師範大學國文系畢業；卓聖翔福建南安人，1945 年生，16 歲定居香港，後移居菲律賓、新加坡，前後在東南亞各國從事南管教學工作多年。民國 78 年二人來台，創辦串門南樂團，先後任教於台北、板橋、基隆、高雄、屏東等各地 20 多的館閣。

江之翠成立之初原是現代劇場，將傳統南管因素帶入劇團創作，後成立南管樂府，努力學習南管音樂兼習梨園戲，由於早期師資多由泉州方面而來，故唱奏風格非台灣南管之傳統，近年來亦常邀請台灣各地樂人教學。此二張 CD5 呈現的是近大陸泉州的風格。其中的噯仔由來自泉州戲曲後場的王顯祖先生吹奏，音樂相當細膩，很像噯仔在唱曲，但是臺灣的南管老樂人則說以前南管的噯仔不是那樣吹的？現在的年輕人沒有聽過早期的噯子吹奏，一定會覺得它很好聽。

(九)《錦曲套精選輯》

此 2 片 CD 是王心心回泉州所做的錄音，雖非臺灣出版之有聲資料，但在臺灣十分受歡迎，因此在此一併介紹。王心心對於南管樂器是十項全能，此 CD 中可見其功力，除了自彈自唱，二絃拉得相當精緻細膩，簫則是由泉州的著名簫腳王大浩擔任。指套的演唱是其標榜的，唱法雖不同於台灣南管傳統唱腔，但在聲情表現上非常優美。實際上以台灣傳統唱法真嗓演唱指套，難度比較高，利用美聲唱法的真假嗓並用，韻少聲多，唱起來較輕鬆。

結 語

南管音樂的錄音不像西洋音樂那麼容易，一個聲樂家要想錄音，只要事先找好一位伴奏或樂團，透過幾次的練習就可錄音；但是南管音樂講究的是「和」，這是指人聲與器樂的融入，各樂器之間的交融，如果演唱者與奏樂者等五個人不是同一館閣的唱唸學習，臨時的湊合錄音，就會顯得聲音無法融為一體，各行其事，沒有達到「和」的音樂是不好聽的。再說南管人「救桃」南管，是他們生活中的一部份，南管音樂向以自娛、娛神為主，南管人從未想到要錄音保存有聲資料，或供他人欣賞。這也是南管有聲資料流傳嚴重不足的原因之一。

本文所介紹之臺灣南管音樂有聲出版品，係 1980-2005 年間的作品，目前應購買得到，這一期的錄音資料，可見到融合與創新的精神在有聲資料中顯現，如果想要知道臺灣早期的傳統唱腔，筆者將在下期陸續介紹，敬請批評指教。

作曲家潘皇龍花甲回顧展 經驗分享

蔡凌蕙

關鍵詞：現代音樂；管絃樂曲；潘皇龍；「蓬萊」；「台灣風情畫」；「五行生剋」；
「禮運大同」

*A Retrospection in Review : Hwang-Long Pan's Sixtieth
Birthday Concert*

Dr. TSAI, Ling-Huei
Assistant Professor
Taipei National University of the Arts

Keywords: Contemporary music, Orchestral music, Hwang-Long Pan, “Penglai”,
“Formosa Landscape”, “Wandlungsphasen”, “Harmony of the World”

前 言

2005年4月8日，作曲家潘皇龍於國家音樂廳舉辦了他在台灣的第四次個人樂展—「花甲回顧展」。當晚，國家交響樂團演出了整場約九十分鐘的管絃樂作品，透過多變、瑰麗而綿密的管絃樂色彩，將作曲家的創意與強勁的意志力，傳遞給聽眾。

演出結束之際，滿廳的掌聲迸發，而越益熱烈，聽眾似乎要藉此將已經累積許久的感動，在一瞬間回應給作曲家與舞台上的音樂家們。潘皇龍在舞台上激動地擁抱了指揮 Matthias Hermann，再向團員致意，然後轉身向聽眾仍然久久不息的掌聲與吶喊，鞠躬回禮。

國家音樂廳觀眾席上，音樂界的熟面孔幾乎到齊，而潘皇龍在台北藝術大學的同事與學生也共襄盛舉。這些表演藝術常客中，或許只有少數人知道：這場音樂盛會儘管行政上已積極籌備半年，但樂團真正排練時間，只有演出前的短短四天¹。

首次演出全場個人管絃樂作品音樂會的國家交響樂團，是另一位值得喝采的主角。樂團必須在四天之內消化並呈現一位臺灣當代作曲家並不單純的音樂語法，稍有經驗的人，應會敬佩樂團在短期內所發揮出的潛力，以及在幕後為這「龐大樂器」激發潛力的行政團隊。或許有更多人想問：以國家音樂廳多達二千的席位，一整場的國人作品音樂會，已經對票房的構成壓力，而在這個壓力之上，身為國內少數在管絃樂曲、室內樂曲等領域皆有豐沛創作成果的作曲家，潘皇龍更大膽地以整場管絃樂作品作為「花甲回顧展」內容。是什麼樣的條件，讓作曲家有把握向台灣的表演藝術行政、演出人員與聽眾提出這項的挑戰？

這場成功的音樂會無疑是對年輕一代作曲家的激勵與典範，因此本刊邀請潘皇龍分享他的心得，為大家分析一場成功的作品發表音樂會背後所需關注的各種複雜因素，也透露籌備中所面對的身心壓力。

一、從籌備過程說起

2004年暑假期間，潘皇龍得到兩廳院的通知，希望他協助有關「花甲音樂會」的企劃。潘皇龍鑑於往年舉辦過的三場個人樂展皆為室內樂作品，且歷年來創作的諸多管絃樂作品並未有機會作一次完整的呈現，於是初步將「花甲音樂會」規劃為「管絃樂展」。

在挑選演出曲目的過程中，潘皇龍所考慮的因素主要分為三方面：聽眾的接受度，籌備與實踐的難易度，以及身為作曲家的自我期許—曲目中應包含一個首演作品，並能在一場音樂會之內忠實顯現其創作風格演變，同時曲目必須具有代表性。

¹ 這四天是4月5日至7日，包括上午和下午的三個全天，以及8日的總綵排。

於是，潘皇龍在 2004 年 9 月 9 日（恰巧是 59 歲生日當天）偕同夫人林玉卿教授（也是多次發表他作品的知名聲樂家），帶著他所有的管絃樂作品總譜與國家交響樂團音樂總監簡文彬會談，一方面確定可尋求國家交響樂團的支援，同時也敲定了曲目與演出日期。

潘皇龍的主要管絃樂作品共有七套，依完成時間先後為：「楓橋夜泊」（1974）、「蓬萊」（1978）、「輪迴」—為五位絃樂獨奏家與管絃樂團的音樂（1977/1979）、「五行生剋 II」與「五行生剋 IIA」²（1981/1982）、「禮運大同」管絃樂協奏曲三章—為人聲與管絃樂團（1986/1990）、「台灣風情畫」（1987/1995）及「大提琴協奏曲」（1996/1997）。

這些作品中，可能的首演曲目有三個選擇：「輪迴」從未演出過、「五行生剋 II」只演出過濃縮版（「五行生剋 IIA」）、另外，「禮運大同」的三個樂章曾經在不同場合分別演出。潘皇龍考慮到，首演的譜務與準備工作原本已較為繁雜，加上樂團排練檔期有限，三個首演曲目對作曲家、行政人員與演出的音樂家可能都是太重的負擔，於是割捨了「輪迴」。

在早期的管絃樂作品中，潘皇龍選擇了他在 1970 年代完成的「蓬萊」，而「五行生剋 II」、「禮運大同」剛好分別為 80 年代與 90 年代作品；另外「台灣風情畫」應該是聽眾接受度最高的一首。四首作品演出時間共約為九十五分鐘，加上換場以及中場休息已超過兩小時，這個長度在台灣的現代音樂會來說，可能已經是極限。演出曲目順序由短到長，約略按照創作時期先後，排列為：上半場的「蓬萊」、「台灣風情畫」、「五行生剋 II」，與下半場總長約四十七分鐘的「禮運大同」。

這四首曲目，不論是從哲學體系出發，或是以台灣人共同的記憶為創作基礎，皆是普羅大眾極可能曾經接觸的生活題材，一方面在樂曲標題上即足以吸引各種想像與期待，另一方面也反應作曲家積極入世的性格，以及以樂會友、以樂淑世的企盼。

確定演出這四套作品之後，潘皇龍即著手修訂「五行生剋 II」。同時將修訂中的「五行生剋 II」手稿交給楊馥雅女士，在校對過楊女士以電腦抄譜的第一頁樣本之後，確認她能夠正確無誤地抄譜。「台灣風情畫」分譜則由台北市立交響樂團提供。

另外，潘皇龍還必須自己尋找適當的指揮人選，因為國家交響樂團與國家音樂廳雖然在 2005 年 4 月 8 日當週有一個禮拜的空檔可供排練與演出，但簡文彬卻不在國內。於是潘皇龍寫信給昔日恩師，德國作曲家 Helmut Lachenmann，而 Lachenmann 推薦兩位極佳人選：Peter Eötvös 與 Matthias Hermann。Eötvös 曾擔任 IRCAM 的樂團 Ensemble InterContemporain (EIC) 指揮，但目前專心在歌劇創作上，且指揮的價碼非常昂貴；

² 「五行生剋 II」為四管編制，曲長約廿三分鐘；其前身題名為「慶典 (Jubiläum)」，約長十分鐘，為 1982 年柏林愛樂管絃樂團建團一百週年之委託創作。潘皇龍曾為了廖年賦指揮國立藝專管絃樂團於 1982 年在國父紀念館的台灣首演，將「五行生剋 II」濃縮為十五分鐘的三管編制作品「五行生剋 IIA」。有了該次經驗後，潘皇龍將銅管部分的平衡作了修訂，成為現在的「五行生剋 II」。

Hermann 則指揮過 Lachenmann 的「賣火柴的女孩」，雖較年輕，但也不乏豐富經驗，且衝勁十足。權衡之下，潘皇龍決定邀請 Hermann 來台指揮他的作品，並在 2004 年 11 月將音樂會全部曲目總譜寄給 Hermann 研讀，包括他在訂出曲目之後兩個月內，完成修改的「五行生剋 II」。Hermann 則訂於 2005 年 4 月 3 日來台，到時他已經將總譜研究透徹了，立即展開密集的排練。

2004 年底是潘皇龍最忙碌的時候。除了為這場個人樂展修訂「五行生剋 II」，並開始撰寫音樂會節目單專文與樂曲解說，潘皇龍以一位持續創作的作曲家、國立台北藝術大學音樂學院院長，以及國際現代音樂協會台灣總會理事長這三種身份，完成了許多任務，但可能也因過度勞累，發生了視網膜病變，所幸於家人與朋友的關懷下，潘皇龍積極接受治療，半年後醫師即宣布治癒³。表一整理自潘皇龍的行事曆，可見他忙碌的程度：

身份	國際現代音樂協會 台灣總會理事長	作曲家	北藝大音樂學院 院長
事	推薦優秀國人作品於瑞士演出。	籌備個人樂展：完成「五行生剋 II」修訂，並撰寫約五千字的專文與樂曲解說。	創刊發行「關渡音樂學刊」。
	代表國際現代音樂協會台灣總會赴瑞士參加 International Society of Contemporary Music – 2004 World Music Day 並發表作品「迷宮·逍遙遊六重奏曲」。		
	舉辦行政院文化建設委員會「福爾摩沙作曲比賽」(初、複賽階段)，擔任藝術總監。	赴英國 Huddersfield 與德國 Düsseldorf 發表歐盟委託創作「東南西北·蝴蝶夢」。	維也納音樂暨表演藝術大學與北藝大簽訂姊妹校。
件	與中華民國聲樂家協會聯合舉辦國人聲樂作品展。曲目： 盧 炎 / 林中高樓 蘇凡凌 / 催妝曲 鍾耀光 / 暗香·疏影 何能賢 / 只要我們有根 許雅民 / 苦行僧的獨白 孫瑩潔 / 雨絲 曾興魁 / 彷彿你真的未曾離去	寫作「擊樂傳奇」(2005 初完成，05/14 台北打擊樂團於新舞台首演)。 國家文藝獎得主傳記「古今相生音樂夢」，由音樂學家羅基敏教授撰寫，訪談密切進行，與「花甲回顧展」音樂會同步出版。 與宋育任博士進行一系列訪談，後由德國沙克出版社 (Shaker Verlag) 出版音樂學著作專書「潘皇龍生平與作品」 Pan Hwang-Long Leben und Werk (ISBN 3-8322-3873-5, ISSN 0945-0912)	主持台北藝術大學申請教育部「追求大學教學卓越計畫」表演藝術區塊之音樂學院計畫整合，並徵聘電腦音樂中心計畫顧問，積極進行諮商。

表一：潘皇龍 2004 年 11 月重要事件

³ 2004/12/13 潘皇龍開始接受眼部治療，2005/06/13 醫師宣佈治癒。六個月間，林玉卿老師每天為他準備護眼營養品；治癒後，她漾自內心地笑著說：「醫師說只有百分之一的成功機會！」歡欣與深情令人動容。

二、指揮的排練方式為關鍵

翻開指揮 Hermann 來台排練的時間表（表二），可以看見一位有經驗的指揮家與行政團隊如何在最短的時間內完成最有效的練習。

Schedule for Mr. Matthias Hermann

Date	Time		Note	
3April (Sun)	1300-	Arrive at Taipei	Flight: CI66	
	1500-	Hotel check-in	Hotel: the Landis hotel Tel: 886-2-25971234	
4April (Mon)	1330-1400	Head to Concert Hall	meet at lobby	
	1400-1600	Rehearsal: soprano	CH G227	
	1600-1800	Rehearsal: pipa	CH G227	
	1800-	Back to hotel		
5April (Tue)	0900-0930	Head to CH	meet at lobby	
	0930-1115	Rehearsal: strings	CH 3F	Harmony of the World
	1115-1200	Rehearsal: woodwind	CH 3F	whole program
	1315-1345	Rehearsal: brass	CH 3F	whole program
	1345-1530	Rehearsal: percussion	CH 3F	Harmony of the World
	1530-1730	Rehearsal: piano	CH G227	
	1730-	Back to hotel		
6April (Wed)	0900-0930	Head to CH	meet at lobby	
	0930-1045	Rehearsal: strings	CH 3F	Penglai, Formosa, Wandlungsphasen
	1045-1200	Rehearsal: percussion	CH 3F	Penglai, Formosa, Wandlungsphasen
	1315-1530	Rehearsal: tutti	CH 3F	Harmony of the World
		1400w/soprano	CH 3F	
		1430 photo-taking in rehearsal	photo-taking by the press	
	1530-1700	Press Conference	CH Lounge 4F	
	1700-	Back to hotel	meet at lobby	

7April (Thu)	0900-0930	Head to CH	meet at lobby	
	0930-1200	Rehearsal: tutti	CH 3F	Penglai, Formosa, Wandlungsphasen
	1315-1530	Rehearsal: tutti	CH 3F	Harmony of the World w/soprano
	1530-	Back to hote		
8April (Fri)	0930-1000	Head to CH	meet at lobby	
	1000-1300	General rehearsal	Stage	
	1300-1330	Back to hotel		
	1730-1800	Head to CH		
	1930-2130	Concert		
	2130-2300	Celebrations		
	2300-	Back to hotel		
9April (Sat)	1840-1900	Hotel check-out		
	1900-2000	Head to airport	meet at lobby	
	2000-	Check-in		
	2220-	Departure	Flight: CI65	

表二：Hermann 排練時間表

從時間表的安排，我們可發現絃樂與擊樂分部排練的時間，幾乎是木管與銅管分部時間的三倍。這樣的安排與作曲家在絃樂上頗多的陌生化手法（包括演奏、配器、音的分割等），以及絃樂不時被細分為十至三十幾個聲部有關，而擊樂聲部必然的多元音色更是排練的重點。簡而言之，為了有效排練，指揮家必須在事前就對所有的曲目了然於胸，並對於素未合作過的樂團習性稍作猜測，才能事先掌握難度高而時間緊迫的排練。

三、曲目順序之安排：「對比」與「循序漸進」原則

一整場的個人作品發表會，除了必須謹慎選定多元性的曲目，曲目順序之排列方式更是關鍵：關係著聽眾對台上傳來的音樂是維持專注聆聽與全心感受的狀態？還是雙耳麻木而昏昏欲睡？四個作品可以有廿四種排列法，我們發現這場回顧展四首作品的排列，是以「對比」為考量，其次可能還有引導聽覺的意圖，並帶領聽眾按照時期先後分享作曲家的創作歷程。另外，這四首作品剛好是由短至長排列，或許是為兼顧中場休息的需要，但也

頗有循序漸進聽眾的意味。

「蓬萊」管絃樂曲（上半場第一首，約八分鐘長）

在四闕樂曲當中，完成年代最早的「蓬萊」，雖然並非當晚最大編制的作品，但可能是最細膩且複雜者；相較於「五行生剋 II」所重視的異質性樂器聲部間消長，以及「禮運大同」的大刀闊斧與恢弘氣魄，注重層面音響寫作的「蓬萊」，或許也是當晚最抽象的作品。因此，這首挑戰聽覺靈敏度的作品應該很適合在當晚打頭陣，因為聽眾甫在音樂廳坐定，耳內尚未被各式各樣的管絃樂音填滿，心中則對任何新鮮聲響充滿期待，此時可能也是聽覺接受度最寬廣、想像力最能無限馳騁的時候。

潘皇龍以特殊設計的全音程音列的組織架構創作此曲，加以層面音響之處理；而其經常以上下二度、或不同聲部橫向線條之間剛好構成的縱向音堆，將該音列模糊化，亦形成有如經過支生複音處理的音列。音響上的三個層次（點、線與面、體）則以漸進的排列組合方式構成。全曲安排成三個大樂段，音域大致走向為「低—中—高」，音域範圍大致為「窄—寬—極窄而極寬而中庸」；在十二個小樂段，大約位於每個樂段起始處，則經常如畫龍點睛般，以點狀音響框示該樂段的最大音域。但是即使聽眾不知道該設計的原理，仍可以直接感受到作曲家竭力在音響上變化多種不同組合的精密構思。

譜例一

"Ponghai"

The score consists of several layers of notation:

- Top Layer:** A sequence of notes on a staff, with circled numbers 1 through 12 below them.
- Second Layer:** A point-line diagram where lines connect notes on a staff to form a complex geometric shape.
- Third Layer:** A sequence of circled numbers 1 through 12, corresponding to the notes above.
- Fourth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1) + 3(4)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Fifth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Sixth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Seventh Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Eighth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Ninth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Tenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Eleventh Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twelfth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Fourteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Fifteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Sixteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Seventeenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Eighteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Nineteenth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twentieth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-first Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-second Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-third Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-fourth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-fifth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-sixth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-seventh Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-eighth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Twenty-ninth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirtieth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-first Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-second Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-third Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-fourth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-fifth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-sixth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-seventh Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-eighth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Thirty-ninth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Fortieth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-first Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-second Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-third Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-fourth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-fifth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-sixth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-seventh Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-eighth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Forty-ninth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.
- Fiftieth Layer:** A series of mathematical expressions: $2(1)$, $x(4)(6)$, $-7(10)$, $-6(8)$, $8(11) + 6(9)$, $4(5)$, $+7(11)$, $5(7)$, $-3(3)$.

譜例一：由上至下為「蓬萊」的音列、十二樂段音域及音響（「點線面體」）設計

The image shows a complex musical score for a piece titled '蓬萊' (Penglai), specifically measures 50 to 55. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds. The '面' (Face) section is marked with 'nur 1.' and 'nur 1. (mit Dpf.)'. The '點' (Point) section is marked with 'nur 1.', 'nur 2.', and 'nur 3.'. The score includes various performance instructions such as 'arco am Steg', 'geschlagen', 'Vibr.', 'gliss.', and 'cluster'. The score is numbered 50 and 55 at the beginning and end of the section respectively.

譜例二：「蓬萊」mm.50~55的「面」+「點」

「台灣風情畫」管絃樂曲三章（上半場第二首，約十五分鐘）

潘皇龍在「蓬萊」之後安排了「台灣風情畫」這首定位為「雅俗共賞」，處處充滿台灣各族群民歌原始片段的作品。經過前一首樂曲層面音響洗禮與震撼之後，聽眾即使不習慣此曲的對位手法，畢竟還能聽見許多熟悉的旋律，以及這些旋律之間饒富趣味的疊置、拼貼與變形。此曲還有一位琵琶獨奏，在管絃樂聲響中加入了新鮮的音色，也成功地將聽覺焦點於獨奏一樂團之間來回轉移。事實上，許多聽眾表示「台灣風情畫」是當晚他們最能欣賞的曲目。在整場音樂會曲目裡，只有此曲將移調樂器作了移調記譜（其他三套作品則皆為C調記譜），樂曲的織度較單純，音響也較透明，這也反映了或許作曲家在寫作此曲時，心情與寫作其他樂曲有所不同。更進一步探索，還可發現潘皇龍煞費苦心地把「一隻鳥仔」—「老山歌」—「阿美族舞曲」，「桃花過渡」—「殷那亞」等來自不同族群但有些許共同特色的音樂，以對位手法編織為一體，真誠地流露作曲家的「族群融合」理想（譜例三）；另外，作曲家擅長的陌生化手法在此曲仍然可見，但是僅僅點到為止。

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is labeled '一隻鳥仔' (A Little Bird), the middle staff is labeled '老山歌' (Old Mountain Song), and the bottom staff is labeled '阿美族舞曲' (Amis Dance). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '12' is written at the top left, and '89' is written at the top left of the first staff.

譜例三：「台灣風情畫」第一樂章 mm.87-93，「一隻鳥仔+老山歌+阿美族舞曲」

「五行生剋 II」管絃樂曲（上半場最後一首，約廿三分鐘）

雖然第三首作品「五行生剋 II」完成時間較「台灣風情畫」早，我們不難理解音樂會安排「台灣風情畫」移到第二首的考量：「五行生剋 II」的長度約為廿三分鐘，大約等於前兩首的總和，而且在編制上（四管）與理念皆較為厚重，就對比原則而言，「五行生剋 II」的確較適合擺在「台灣風情畫」之後；就漸進原則而言，「五行生剋 II」的寫作手法介於「蓬萊」的細膩與「禮運大同」的大刀闊斧之間，作為上半場最末一首曲目，也有提示作曲家階段性風格的功能。

潘皇龍表示，此曲「五行相生相剋」的中心思想雖然抽象，其基本語法卻是具體而易於領會的，兩者形成了強烈對照。筆者認為，此舉能夠幫助聽眾與演奏者更容易切入樂曲的中心思想，讓原本前衛而繁複的概念，有了友善的面貌，是作曲家追求「雅俗共賞」的另一佳例。

此曲一如「蓬萊」，再度使用全音程音列，另外加上四個音組或音列，以及由前五者交互作用所衍生出來的另外三個音高數量遞減的音組（譜例四）：

譜例 II 8 5 3
2 5 **„Wandlungsphasen II“**

A "Alle Intervallen"

B "Quartetten"

C "Troll-Du"

D "Terzen"

E "Webern"

F $(ACED)$ $3x$ $8x$ $5x$ $2x$
 1x0 1A(3P) 2C(4P) 3E(4S)
 #6C(8) 3A(8) 4E(8) 5G(8)
 7A(8) 8C(8) 9E(8) 10G(8)
 11A(8) 12C(8) 13E(8) 14G(8)
 15A(8) 16C(8) 17E(8) 18G(8)
 19A(8) 20C(8) 21E(8) 22G(8)
 23A(8) 24C(8) 25E(8) 26G(8)

G (ACE) $1x$ $3x$ $5x$ $2x$
 2C(8) 3A(8) 4E(8) 5G(8)
 #6E(8) #7C(8) #8A(8) #9E(8)
 #10G(8) #11A(8) #12C(8) #13E(8)
 #14G(8) #15A(8) #16C(8) #17E(8)
 #18G(8) #19A(8) #20C(8) #21E(8)
 #22G(8) #23A(8) #24C(8) #25E(8)
 #26G(8) #27A(8) #28C(8) #29E(8)
 #30G(8) #31A(8) #32C(8) #33E(8)

H (CE) $1x$ $2x$
 3C(8) 4E(8) 5G(8) 6A(8)
 #7C(8) #8E(8) #9G(8) #10A(8)
 #11C(8) #12E(8) #13G(8) #14A(8)
 #15C(8) #16E(8) #17G(8) #18A(8)
 #19C(8) #20E(8) #21G(8) #22A(8)
 #23C(8) #24E(8) #25G(8) #26A(8)
 #27C(8) #28E(8) #29G(8) #30A(8)
 #31C(8) #32E(8) #33G(8) #34A(8)
 #35C(8) #36E(8) #37G(8) #38A(8)
 #39C(8) #40E(8) #41G(8) #42A(8)

譜例四：「五行生剋 II」構思藍圖

- Ⓐ 全音程音列（由 F^1-B^{b3} 共十二個音組成，但實際上只用了八個音）
- Ⓑ 以完全四度疊置的十二個音（ $F^{\#1}-d^{b3}$ ）
- Ⓒ 包含三組大 / 小三和絃的六音音組（ $e^1, g^1, g^{\#1}, b^1, c^2, e^{b2}$ ）
- Ⓓ $F^{\#}$ 減七和絃（與Ⓐ互補的四音音組）
- Ⓔ 「Webern 音組」 $[(0,1,2), (3,4,6), (7,8,11), (0,1,5), (6,7,0)]$
- Ⓕ 為Ⓐ、Ⓒ、Ⓓ、Ⓔ交互作用所得到的五音音組，由低至高排列出扭曲般的泛音列前五音（ $f^2, e^3, b^{b3}, e^{b4}, g^{b4}$ ），並參照 1,2,3,5,8 數列，將該五音次數設計為依序 1,3,8,5,2 次，表達「相剋」的概念。
- Ⓖ 為Ⓐ、Ⓒ、Ⓔ交互作用產生的四音音組（ $g^{\#3} \times 1, e^3 \times 3, f^2 \times 5, c^{\#1} \times 2$ ）
- Ⓖ 為Ⓒ與Ⓔ交互作用產生的三音音組（ $d^1 \times 3, b^{b1} \times 1, b^2 \times 2$ ）

另外，作曲家將以上Ⓕ、Ⓖ、Ⓖ音組中的其中一音，各標上 Echoton 的字眼，提示該音在樂曲中扮演之部分音色功能。

奠基於上述複雜的音高材料，潘皇龍以音響終止式之消長、速度上極為頻繁地配合素材變化而漸慢 / 轉慢 / 漸快 / 轉快、和聲節奏或疏或密之變化、配器上的定影法與陌生化等，因此全曲幾乎為一氣呵成難以分段，但在樂段的流動之間，我們仍能隱約感受得到前後音樂之間的對比。總之，上半場前兩首作品那種段落之間截然劃分的現象已不復見。

「禮運大同」管絃樂協奏曲三章／為人聲與管絃樂團 (下半場，約四十七分鐘)

此曲應稱得上是潘皇龍作品中規模最大之作品。由於全曲從未完整首演過，但各樂章曾各自演出數次，有了一定的基礎⁴，因此這次「禮運大同」全曲，終於能夠在「花甲回顧展」的完整首演，可說是水到渠成，也是台灣音樂界期盼中的大事。另外，第二樂章為人聲唱唸與管絃樂團之間相互抗衡的表現，也起了聚焦的作用，加上以現代主義新詩為題材，使得整個下半場有了與上半場截然不同的風貌，音樂引人入勝之處，幾乎令人忘卻全曲四十七分鐘的長度。

全曲的三樂章（「當代篇」、「所以一到了晚上」、「原典篇」）各依速度變化與對比，再細分為多個小段。這些細分的樂段，加上樂段之間經常以風格迥異的手法表現，使作曲家的音響意境之呈現，更富於敘事性。在第一樂章「莊嚴的行板」中，作曲家毫不避諱地使

⁴ 「禮運大同 I」還有管樂合奏團版本；第二樂章「所以一到了晚上」更被改編成鋼琴版、十五人的室內管絃樂版、室內樂五重奏版等多種版本，在各地多次演出。

用許多重複音形、多聲部齊奏、單純的節奏、規律的樂句（譜例五）；在第二樂章一躍到風格光譜的另一頭，以多線條與室內樂化的配器，陪襯聲樂迷人而詼諧的唸唱線條（譜例六）；在第三樂章，作曲家似乎在重溫「蓬萊」的細膩音響層面寫作，但由於後段更多管、絃樂器的打擊式演奏，且較少陌生化的處理，再加上事件發生密度明顯減低，因此呈現出與他之前創作的曲目截然不同的風貌。

5



譜例五：「禮運大同」第一樂章 mm.17-24

The image shows a page of handwritten musical score. It consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on white paper. The title '禮運大同' and the movement information '第二樂章 mm.37-47' are visible at the bottom of the page.

譜例六：「禮運大同」第二樂章 mm.37-47

結 語

綜合以上的觀察，我們不難瞭解到，一場成功的現代音樂會必須在各個面向皆謹慎安排。不僅在事前的籌備工作，事事仔細且審慎規劃時程，潘皇龍的「花甲回顧展」，更擁有臺灣樂壇的數個「第一」，因此在中正文化中心規劃「臺灣作曲家系列作品音樂會」之際，這場音樂會的實現有如水到渠成：除了樂展中的兩個首演作品，「花甲回顧展」是首次有國人作整場音樂會的管絃樂作品發表，也是國家交響樂團首次全場演奏國人管絃樂作品。此外，指揮絕佳的排練效率，以及對樂曲的掌握，是另一個主要的因素，使得國家交響樂團

在最短時間內爆發出最高的演奏威力。最後仍必須一提的是，這場音樂會的曲目，忠實展現作曲家的創作理念與創作歷程，曲目順序安排煞費苦心地兼顧對比性、趣味性、時序與聽眾接受度，而作曲家入世的創作精神能夠予人親切感；相信這些細微的考量，也都是這場音樂會令人回味的理由。2005 年底，由國家文化藝術基金會贊助的音樂會實況錄音 CD 之出版，更為這場音樂會畫下了完美的句點。

參考書目

樂譜

潘皇龍（1978），《蓬萊》。

潘皇龍（1981/1982, 2005 修訂），《五行生剋 II》、《五行生剋 IIA》。

潘皇龍（1987, 1995），《臺灣風情畫》。

潘皇龍（1986/1990），《禮運大同》。

書籍

羅基敏（2005），《古今相生音樂夢》。台北：時報文化出版企業股份有限公司。

音樂會資料

潘皇龍（2005），《花甲回顧展的感恩與期盼》。台北：國立中正文化中心印製。

有聲資料

潘皇龍（2005），《潘皇龍管弦樂作品～花甲回顧展》CD。台北：國際現代音樂協會台灣總會。編號：PAN2005

海外民族音樂學國際會議特別報導

李秀琴

關鍵詞：民族音樂學；國際傳統音樂學系；歐洲民族音樂學研究學會

*Reports on International Conferences (ICTM&ESEM) of
Ethnomusicology Abroad*

Dr. LEE Schu-Chi
Assistant Professor
Taipei National University of the Arts

Keywords: Ethnomusicology, ICTM, ESEM

I. 第 38 屆「國際傳統音樂協會」(ICTM) 會議報導

Report on
The 38th World Conference of the International Council
for Traditional Music (ICTM)

國際傳統音樂協會第 38 屆年會今年 8 月 3-10 日在英國雪菲爾大學仁摩之家 Ranmoor House (University of Sheffield UK) 舉行。為期一週的會議在參與者熱烈的討論聲中終於圓滿落幕。一如往常的年會，來自世界各個角落，不同文化圈的學者約有 350 位參與，其中有 200 多位學者提出報告；此次以歐洲成員最多，美洲、亞洲、非洲次之。

這次會議由英國雪菲爾大學主辦，英國民族音樂學論壇 (British Forum for Ethnomusicology)、英國民間舞蹈與民歌協會 (English Folk Dance and Song Society) 及英國國家研究院 (The British Academy) 協辦。會議探討五個主要議題：1. 與戰爭有關的音樂與舞蹈研究 (Music, Dance and War)；2. 音樂與舞蹈的復甦、重建與再現 (Reviving, Reconstructing, and Revitalizing Music and Dance)；3. 民族音樂學與民族舞蹈領域新課題的研究與應用 (New and Applied Research in Ethnomusicology and Ethnochoreology)；4. 音樂、舞蹈、伊斯蘭 (Music, Dance, Islam)；5. 新課題研究 (New Research)。



圖片 1：在英國雪菲爾大學舉辦之第 38 屆年會之會員大會

爲期 7 天的會議，第一天下午的開幕式由來自美國新漢普夏大學 (University of New Hampshire) 的民俗學者 Prof. Burt Feintuch 專題演講「邊緣上的復甦：北英格蘭與布里多尼角」(Revivals on the Edge: Northumberland and Cape Breton)，是一篇關於英國民間音樂與舞蹈在新大陸的復甦、重建與再生 (Reviving, Reconstructing, and Revitalizing Music and Dance) 爲題的田野調查生動報導。

此後 6 天的與會學者所參與的各主要議題小組基本上各分成四個會議室同時進行，有關印尼的議題如：「印尼龍目島的伊斯蘭音樂文化」(Music, Islam, and Identity in Lombok)；「一千個國王，一個平民」(*Raja Seribu, Rakyat Satu* [One Thousand Kings, One People])；「*Kiai Kanjeng* 的通俗性與其音樂使命」(Populism and the Musical Mission of *Kiai Kanjeng*)；「西瓜哇的伊斯蘭與巽他群島音樂」(Islam and Sundanese Music in West Java)；「迎聖月：北蘇門答臘梅丹齋月的政治與聲響空間」(Welcoming the Holy Month: Ramadan Politics and Sonic Space in Medan, North Sumatra)。其他來自世界各國的區域性主題研究有歐洲的芬蘭、挪威、希臘、克羅埃西亞、保加利亞、德國、奧地利、以色列、西班牙、英國、阿爾巴尼亞、羅馬尼亞、匈牙利、烏克蘭、哈薩克、塔吉克、烏茲別克、葡萄牙、摩洛哥、埃及、美國印地安人、夏威夷及大洋洲的音樂傳統，加拿大當地的多文化研究，非洲的烏干達、伊索比亞、葉門、埃及和南非等。亞洲國家這次人數較多的有來自台灣、及日本留學英國的研究生；另有多位來自中國上海及香港中文大學的年青研究生及學者。整個研討會期間討論氣氛熱烈，發言踴躍，學者把握這幾天難得的機會與來自各地的學者交換自己的研究心得。來自美國的學者，其研究領域也擴及了歐洲、非洲音樂研究議題，一反以前較爲“保守”的領域，如集中在印地安人或美洲音樂的研究。

民族音樂學的研究，對西方歐洲的學者來講，基本上是以非歐洲音樂 (Non-European Music) 爲主要的研究對象，所以他們的研究領域涉及全世界的各族群，足跡遍及各角落；這幾年來東歐共產國家普遍被瓦解，當地學者在有限的條件之下，主要以研究自己的民間音樂爲主。我們也發現這些東歐學者在短短的幾年內，不僅做了不少深度與廣度的研究，還帶來了不少研究成果的出版品；可惜解說內容多使用當地的斯拉夫語，所以閱讀上對大多數的讀者有所隔閡。不可諱言的是，在學術研究的領域上，英語是一種主要溝通的語言。來自美國、英國、荷蘭及德國等學者的眾多研究成果，除了以傳統的書籍形式出版外，世界音樂的百科全書、區域性及主題性的專書、有聲音響的影音資料 (CD、VCD、DVD) 應有盡有，著實令人驚喜。



圖片 2：ICTM 年會期間展示的民族音樂學出版刊物

此次「國際傳統音樂協會」(ICTM) 與往常一樣，除了學者的研究報告之外，同時也舉行會員大會。大會中並同時宣佈此次新當選的會長 Prof. Dr. Adrienne L. Kaeppler。克普勒教授是研究大洋洲音樂的專家，同時也是美國國立自然歷史博物館大洋洲民族學部門，史密斯索尼亞研究所主任 (Curator of Oceanic Ethnology at the National Museum of National History, Smithsonian Institution, USA)。另外也選出兩位新副會長，及四位理事；其中一位副會長是來自香港，研究道教音樂的專家曹本冶教授，一位新的理事是法國籍越南裔，研究泛音及越南音樂的專家陳光海教授。

國際傳統音樂協會每兩年舉辦一次世界年會 (World Conference)。年會主要的內容，除了主軸的大型學術研討會之外，因應專業的需要其組織下所設立多個學術研究小組會議 (Study groups) 也在此時同時召開。這些研究小組每年又各自在其所選定的不同地點召開小型的學術會議。目前的學術研究小組共有 12 個：

1. 民間樂器 (Folk Musical Instruments)；
2. 傳統音樂的歷史文獻 (Historical Sources of Traditional Music)；
3. 民族舞蹈學 (Ethnochoreology)；
4. 大洋洲音樂 (Oceania)；
5. 圖像學 (Iconography)；
6. 電腦輔助應用的研究 (Computer Aided Research)；
7. 音樂與性別 (Music and Gender)；
8. 木卡姆 (Maqam)；
9. 阿拉伯世界的音樂 (Music of the Arab World)；
10. 地中海文化的音樂人類學 (Anthropology of Music in Mediterranean Cultures)；
11. 音樂和少數民族 (Music and Minorities)；
12. 音樂考古學 (Music Archeology)。

協會除了年會、學術研究小組之外，另出版每年 2 次的通訊報導 (Bulletin)，每年更新一次的會員名冊 (Directory of Traditional Music) 和「傳統音樂年鑑」(Yearbook for Traditional Music)。「傳統音樂年鑑」的內容是每年大會研討會之後所選錄的文章。

回溯「國際傳統音樂協會」(ICTM) 1947 年 9 月 22 日由幾位學者、音樂家及「國際民間音樂協會」共同成立於英國倫敦以來將近 60 年了。協會當初使用的名稱爲「國際民間音樂協會」(International Folk Music Council，簡稱 IFMC)。當時成立時與會的人士提出了幾項共識：

1. 幫助所有國人民間音樂的保存、宣揚和演出
2. 推動民間音樂的比較研究
3. 透過對民間音樂的普遍興趣，鼓勵促進國家之間的瞭解與和平

上述的共識基於對當時民間音樂的消失有強烈的危機感而提出。1950 年代協會的關注力集中於對歐洲民間音樂與舞蹈的存亡、再生及原創性問題。儘管這些共識看起來有它的侷限性，但是 IFMC 被認爲開啓了國際間民間音樂研究與演出的契機，特別是在歐洲地區。1960 及 70 年代協會被要求擴大組織的聲音漸大，來自非洲、亞洲、美洲及阿拉伯世界的人士對研究傳統音樂的興趣高漲。很多國家開始對他們自己的音樂傳統有所覺醒，並且在面對激烈的政治、經濟和社會變遷中，開始去找尋如何保存它。民族音樂學的領域也在此時急速擴及世界各地，它變成了一個獨立的學術領域，同時在很多大學科系裡面站穩了它的腳步。

協會 1981 年在韓國漢城舉辦年會時改名爲「國際傳統音樂協會」(International Council for Traditional Music，簡稱 ICTM)。此時協會對一些特定地區打開大門，特別當該地區似乎對“民間音樂”有所歧視的情況時；如此協會在過去幾十年來能夠在各大洲爭取到新的會員。此外協會的活動持續鎖定在對傳統音樂的學術探討。同時也因爲協會活動持續擴大，並橫跨世界各大洲，所以「國際傳統音樂協會」目前可以被稱爲民族音樂學的一個世界性組織。協會於 1987 年又正式成爲聯合國教科文組織 (UNESCO) 下的一個非 - 政府團體 (Non-Governmental Organization, NGO)，其中會員所屬的國家分佈在五大洲的九十八個國家。這個團體不僅以支持研究、建立文獻檔案、保存及宣揚傳統音樂，同時對人類各族群的民族音樂、民間音樂、流行音樂、古典音樂、都市音樂、舞蹈、表演藝術等活動與項目，都是協會所支持及研究的目標與對象。也因爲這種工作與研究性質的特殊性，透過協會的活動更能夠加強異文化之間的瞭解與互動，間接促進人類生活相互間的和平相處之道。「國際傳統音樂協會」也是一個擁有在世界各地工作及研究的民族音樂學者的專業組織，也因爲

如此，更能發揮其連結各種不同文化族群與人民的世界性功能。

II. 第 21 屆「歐洲民族音樂學研究協會」會議報導

Report on

The XXI European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)

今年 (2005)8 月 24-28 日為期 4 天的歐洲民族音樂學研究協會 (ESEM) 在德國科隆 (Köln) 大學舉行。第一天會議開幕式由科隆大學民族音樂學及日語系所學生聯合演出日本宮廷音樂 - 雅樂 (Gagaku) 來歡迎佳賓。科隆大學的雅樂團於 5 年前成立，是僅次於夏威夷的日本境外的第一個雅樂團。



圖 3：德國科隆大學雅樂團演出 (Gagaku)



圖 4：德國科隆大學民族音樂學者 Dr. Robert Günter

這次的會議首先以約翰·布勒金紀念講座 (John Blacking Memorial Lecture) 作為開場，由科隆大學民族音樂學退休教授 Dr. Robert Günter 演講—「聽與傾聽的人類學：對音樂領悟與理解的一個理論探討序言」(The Anthropology of Hearing and Listening: Prolegomena to a Theory of Music Perception and Understanding)。

此次研討會有兩個主要議題：

1. 「隱藏的聲音？—民族音樂學的歐洲傳統」(Hidden Voices?-European Tradition of Ethnomusicology)

這個議題主要是歐洲民族音樂學者對民族音樂學研究上，所提出的一些研究現象的反思。歐洲民族音樂學者有感於他們對於當前，特別是二次大戰後的後現代時期，儘管很多民族音樂學的論述中，常常推崇“多元的聲音”；但是這些由學術機構的一些知名或傑出人士所發表的民族音樂學論述中，深深地被美國的觀點所影響。這種現象或許會令人產生質疑，到底歐洲的民族音樂學是否還保有其自主性或處於被孤立的情況，以致聲音無法被聽到。歐洲的民族音樂學者想說些什麼，或為什麼他們的聲音沒有被聽到？或者這種在民族音樂學自主性聲音的訴求只是個別的事

件？或是民族的、或是超國家—洲際的想法是落伍的，特別是在新科技和媒體的新環境下本學科的交流方式已經被改變了？

針對歐洲民族音樂學界反思的議題，由來自歐洲不同地區學者所發表的論文中，與探討歐洲民族音樂學相關的論述，如「“德國民歌”期刊(1899-1944)- 一個來自奧地利模稜兩可的聲音」(The Journal “Das deutsche Volkslied” (1899-1944)-an Ambiguous voice from Austria)；「愛沙尼亞民族音樂學和民間音樂所形成的國族印象」(Estonian Ethnomusicology and Folk Music in Forming National Image)；「歐洲民族音樂學的少數民族音樂研究」(Studies on Music of Minorities in European Ethnomusicology)；「歐洲出版刊物中關於民族音樂學的概念、定義和目的」(Concepts, Definitions and Goals of Ethnomusicology as covered by European Publications)；「民族音樂學後-後現代主義者議程的必要性及對變化範例的歐洲貢獻」(The Necessity for a Post-Postmodernist Agenda and European Contributions to a Paradigm Change in Ethnomusicology)；「民族音樂學在德國的大專院校」(Ethnomusicology at Germany's Musikhochschulen)；「早期羅馬尼亞民族音樂學的立檔年代」(The Age of Archives in Early Romanian Ethnomusicology)；「挪威民間音樂中有關聲調的研究」(Intonation Studies in Norwegian Folk Music Research)；「二次大戰後義大利當前的歐洲民族音樂學」(Presence of Italy in Post World War II European Ethnomusicology)等。

在上述這幾篇有關歐洲民族音樂學研究與反思的報告中，來自德國柏林的民族音樂學教授 Prof. Dr. Artur Simon 提出「歐洲出版刊物中關於民族音樂學的概念、定義和目的」一文。他根據歐美所出版的相關文獻，總結與綜合了歐洲民族音樂學研究特質的過去與現在，並且比較了與美國民族音樂學研究的主要異同點。美國的民族音樂學者如 Mantle Hood, Alan P. Merriam, Bruno Nettl 等曾對民族音樂學提出了一些概念及定義上的看法；歐洲的民族音樂學者對概念上 (concepts) 提出看法的有：John Blacking, Artur Simon, Gerhard Kubik, Wolfgang Suppan；對定義上 (definitions) 提出看法的有：Max Peter Baumann and Artur Simon，此外還有一些學者提出類似的看法有：Rudolf Brandl, Oskar Elschenk, Wolfgang Laade and Albrecht Schneider。

根據 Simon 教授的看法，美國與歐洲民族音樂學者對民族音樂學研究，在經過一段時間的整合之後得到的一些共識：1. 對族群 (Ethnicity) 觀點的研究：從他們的音樂行為、現象、引起的效果與理由提出觀察與解釋；2. 民族音樂學檢驗音樂創作的過程；3. 認為音樂的演出者或詮釋者與聽眾是音樂過程中最重要的一部份。這種

強調過程的方法上探討在 70 年代曾被烈的討論過，最後由 John Blacking (1981) 做出總結；4. 不同文化圈對時間的分割 (或感覺) (Divisions of time) 與空間 (spaces) 關係的解讀，如 Alap, Rag, Taqsim, Mawal, Maqam 的音樂現象的詮釋等。

除此之外，歐洲民族音樂學特別是德國、法國、義大利與奧地利國家，會從傳統音樂的錄音、採譜開始進行瞭解，但是美國學者，特別是 Alan P. Merriam(《音樂人類學》一書，1964) 對音樂的探討從 3 個層次來認識：音樂概念系統化的探討、音樂行為的探討和音樂聲響本身的探討。

2. 「“神聖”的聲響：音樂形而上學質性的概念」(Sounding the “Sacred”: Concepts of Metaphysical Qualities of Music)

雖然音樂形而上學的性質不能客觀地被衡量，但是它可以透過個人的感受被描述，透過文化的論述被討論，也可以透過其領導權威加以宣告。從一個流行歌手聲音先驗性的質性，到標榜自主性的”藝術音樂”，或在宗教體系內儀式音樂的祭祀性音樂；音樂形而上學的性質是非常豐富的。這個議題的討論主要對音樂使用在形而上學的概念提出一些看法。

與此議題相關的論文如，「愛與死亡儀式的音樂」(Music in Rituals of Love and Death)；「傳統文化：“神聖—非神聖”或“另一種神聖性”？」(Traditional Culture: ”The Sacred-non-Sacred, or ” Another Sacrality” ?)；「Bagana，依索匹亞阿姆哈拉神聖的里拉琴」(The Bagana, Sacred Lyre of the Amhara of Ethiopia)；「阿美尼亞祈禱儀式樂種的形而上學的觀點」(Metaphysical Aspect of Blessing Genre in Armenia)；「保加利亞儀式中聲樂及器樂形而上學的質性觀」(For the Metaphysical Qualities of the Vocal and Instrumental Music in the Bulgarian Rituals)；「一個羅馬尼亞聖禮儀式中音樂的例子」(A Romanian Example of Experiencing the Sacred Musically)；「立陶宛，您是神聖的！1989 年反 - 蘇維埃搖滾樂和 2004 年愛國的 Hip-hop」(Lithuania, You Are Sacred! Anti-Soviet Rock of 1989 and Patriotic Hip-hop of 2004)；「印度音樂的神聖性」(The Sacred in Indian Music)；「西瓜哇巽他島上的神聖聲音」(Sacred voices in Sunda, West Java)；「南 - 西伯利亞卡卡斯音樂家對“好”音樂的看法 (Notions on “ Good ” Music Among Khakas Musicians Today, South-Siberia) 等。

「歐洲民族音樂學研究協會」(ESEM) 1981 年由英國學者約翰·布勒金 (John Blacking, 1928-90) 發起而成立於英國愛爾蘭首都貝爾發斯特 (Belfast)。它是一個提供專業學者及研究生在民族音樂學的一個集思講台。約翰·布勒金是民族音樂學界

一個有重要影響力的人物之一，早期受到人類學的訓練，之後成為民族音樂學者。他也是探討音樂在社會與文化中所扮演角色議題的先鋒者。1956年他開始對南非坦士伐阿爾地區的文達族群 (Transvaal Venda) 作田野調查，在這個調查內容的基礎上他提出了一些在人類生活中音樂性本質及音樂存在性的假設與理論的建構。Blacking 從 1950 年代起就開始撰寫相關學術論述，一直到他去世，一共出版了約 100 本書、文章、書評、錄音和報導。他最有名的一本書是關於人的音樂性探討：How Musical is Man? (1973, 西雅圖：華盛頓大學出版)。這本書所探討的一些觀念，可以說是 Blacking 集二十年來一些想法的提煉；其中主要探討音樂性的本質、學習、音樂在社會中所扮演的角色和音樂上的論述。他在書中以非洲一個族群，文達 (Venda) 的音樂文化實例與他本人所熟悉西方文化搭設了一個對話的舞台，Blacking 把他的想法在書中用最大的熱情與說服力，陳述給一般的讀者。

「歐洲民族音樂學研究協會」(ESEM) 會員也可以是來自非歐洲地區的學者。它標榜以討論的方式甚於研討會的方式，讓來自世界各地與會的民族音樂學者，以不是很正式的會議形式參與討論，把他們的研究心得與同好分享，產生腦筋激盪的功能。研究協會會員除了每年可以收到固定的報導小冊外，也得以參加每年的年會。年會論文發表與討論使用的語言以英文、法文為主，其它的語言也可使用，只要有人可以翻譯。目前 ESEM 的會員約有 240 名，此次參加會議的學者約有 60 名。年會每年選定一個地方舉行，到目前為止足跡已經遍及歐洲各大城市，如 Köln (1983), Belfast (1985), London (1986), Paris (1987), Tuczno (Poland 1988), Rotterdam (1995), Wien (2003), Köln (2005) 等。2006 年將在瑞典舉行。

「歐洲民族音樂學研究協會」與「國際傳統音樂協會」(ICTM) 相較起來，它是一個小型的學術團體，大部分的成員來自歐洲國家；但是很多的學者同時也是這兩個團體的會員或是擁有其他團體會員的多重身份。在目前各方面逐漸全球化的趨勢中，部分的歐洲成員也會覺得他們的聲音無法在大型的會議中被人聽見，以致漸有發展歐洲民族音樂學特色的議題出來，所以歐洲民族音樂學研究的相關議題在「歐洲民族音樂學研究協會」就會比較得到更多的關注與討論，也是此團體的特色。

參考網站：

民族音樂學海外機構或團體部份相關網站

- Society for Ethnomusicology (SEM)
- International Council for Traditional Music (ICTM)
- Society for Asian Music (SAM)
- College Music Society (CMS) ethnomusicology forum
- European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)
- British Forum for Ethnomusicology
- Center for Black Music Research
- Irish World Music Centre
- Ethnography Museum of Geneva
- International Library of African Music (ILAM), founded by Hugh Tracey. Recordings, publications, etc.
- African Music Archive at Institute of Ethnology and African Studies, Johannes-Gutenberg-University, Mainz
- University of Washington ethnomusicology pages
- American Folklife Center U.S. Library of Congress.
- Music Museum, Sweden
- IRCAM See "Research and Development" pages: French or English options.
- Center for the Study of Southern Culture
- African American FORUM at Florida State University
- Hardanger Fiddle Association of America
- Singhini Research Centre > archives > ethnomusicology
- Seminario de Semiología Musical/Seminar on Music Semiology
- SIbE-Sociedad de Etnomusicología (Spain)

在黑暗的河流上

錢南章

摘要

本中文藝術歌曲樂譜，取自席慕蓉的詩「在黑暗的河流上」，由錢南章譜曲，為女高音及鋼琴所作。首演於 2005 年 3 月 14 日國家音樂廳。由徐以琳演唱，王美伶擔任鋼琴部分。

Lied for Soprano and Piano

CHIEN Nan-Chang

Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

This music score “Lied for Soprano and Piano”, lyric by Muren HSI, music by Nan-Chang CHIEN, was first performed on March 14th, 2005 in the National Cocert Hall Taipei, Taiwan.

以席慕容詩所作的女高音獨唱曲【在黑暗的河流上】，完成於2004年10月24日。2005年3月14日於國家音樂廳，在由中正文化中心主辦的【錢南章樂展——一棵開花的樹】音樂會中首次發表。徐以琳老師演唱、王美齡老師鋼琴伴奏。當晚共演唱20首藝術歌曲，全部為席慕容詩作，其中14首為首次發表。

【在黑暗的河流上】共44行472個字，是我首次以這麼長的詩來寫作藝術歌曲。曲式的設計，比其他歌曲要更花功夫。原詩共分8段，中間又有三處以括弧的方式，引用古詩原文。這些，都是我的重要參考指標。所以第一小節的動機，一共出現過6次（1，7，27，40，110，141小節），多少都和曲式與段落有關；而音樂高潮的出現，也與手掌拍鍵的地方有關（39，73，109小節）。而詩中括弧引用古詩的地方，在意境的表現十分特殊。我則引用了巴赫的聖詠 O Haupt voll Blut und Wunden 的片斷（18，56，119小節）。在音樂中引用其他風格的材料，也是希望在沉悶的氣氛中，引進一些清流。全曲並沒有統一的拍子，處處隨詩與音變換；全曲調性 in D。注意詩詞聲韻與音樂的配合，都是寫作時的考量。（原譜手稿附於後，感謝席慕容老師同意刊出。）

14. 在黑暗的河流上

——讀〈越人歌〉之後

燈火燦爛 是怎樣美麗的夜晚
你微笑前來緩緩指引我渡向彼岸
（今夕何夕兮 中搴洲流
今日何日兮 得與王子同舟）

那滿漲的潮汐
是我胸懷中滿漲起來的愛意
怎樣美麗而又慌亂的夜晚啊
請原諒我不得不用歌聲
向俯視著我的星空輕輕呼喚

星群聚集的天空 總不如
坐在船首的你光華奪目

我幾乎要錯認也可以擁有靠近的幸福
從卑微的角落遠遠仰望
水波盪漾 無人能解我的悲傷
（蒙羞被好兮 不訾羞恥
心幾煩而不絕兮 得知王子）

所有的生命在陷身之前
不是不知道應該閃避應該逃離
可是在這樣美麗的夜晚裏啊
藏著一種渴望卻絕不容許

只求 只求能得到你目光流轉處
一瞬間的愛憐 從心到肌膚

我是飛蛾奔向炙熱的火燄
 燃燒之後 必成灰燼
 但是如果不肯燃燒 往後
 我又能剩下些什麼呢 除了一顆
 逐漸粗糙 逐漸碎裂
 逐漸在塵埃中失去了光澤的心

我於是撲向烈火
 撲向命運在暗處佈下的誘惑
 用我清越的歌 用我真摯的詩
 用一個自小溫順羞怯的女子
 一生中所能
 為你準備的極致

在傳說裏他們喜歡加上美滿的結局
 只有我才知道 隔著霧濕的蘆葦
 我是怎樣目送著你漸漸遠去
 (山有木兮木有枝 心悅君兮君不知)

當燈火逐盞熄滅 歌聲停歇
 在黑暗的河流上被你所遺落了的一切
 終於 只能成爲
 星空下被多少人靜靜傳誦著的
 你的昔日 我的昨夜

一九八六·六·十一（時光九篇 p.160）

附記：〈越人歌〉相傳是中國第一首譯詩。鄂君子皙泛舟河中，打槳的越女愛慕他，用越語唱了一首歌，鄂君請人用楚語譯出，就是這一首美麗的情詩。有人說鄂君在聽懂了這首歌，明白了越女的心之後，就微笑著把她帶回去了。但是，在黑暗的河流上，我們所知道的結局不是這樣。

Muren Hsi
Nan-chang Chien

在黑暗的河流上
Across the Darkness of the River

席慕蓉詩
錢南章曲

很小量 (♩)

5

(下同)

pp

pp

5

10

pp

燈火 燦爛 是怎樣美麗的夜晚 你微

pp

10

*Piu mosso
ma un poco*

15 *mf* 笑前來緩緩指引我渡向彼岸 今夕何夕

18 19 *cresc.* *mf*

20 25 中塞洲流 今日何日兮 得與王子同舟

20 25

Tempo I *pp* 30 *pp* 那 滿漲的潮汐是我胸懷中

pp *pp* 30 *mf* (E♭)

2.

在黑暗③

35 (string.)

滿漲起來的覺意怎樣美麗而又荒蕪的夜晚。阿請原諒我不得不用歌聲

35

向俯視著我的星空 車聲車聲 呼喚

以下和弦相同，音符為最高音，全部白鍵，用手掌。

40

星群聚集的天空總不如坐在船首的你 光華奪目

Tempo I

45

cresc

我幾乎要錯認也可以擁有靠近的幸福 從卑微的角落遠遠仰望

cresc

50 *f* *p* *poco piu mosso*

水波盪漾 無人能解我的悲傷

50 *f* *dim* *p* *mf* 54 55

蒙羞被好合 不羞羞耳心 心幾煩而不絕合 得知王

60 *mf* *p* 60

4.

在黑暗 (4)

(Mosso) 65

子 所有的生命在陷身之前 不是不知道應該

閃避應該逃離 可是在這樣美的夜晚裏啊 藏著一種渴望卻絕

不容許

piu. mosso in tempo
全部白鍵連. 用手掌 attacca 75

5. 在黑暗 5

Detailed description of the musical score: The score is written on five systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics '子 所有的生命在陷身之前 不是不知道應該'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with '閃避應該逃離 可是在這樣美的夜晚裏啊 藏著一種渴望卻絕'. The piano accompaniment includes triplets and a 'cresc' marking. The third system shows the vocal line with '不容許'. The piano accompaniment has a 'cresc' marking and a '70' tempo change. The fourth system shows the vocal line with '全部白鍵連. 用手掌'. The piano accompaniment has a 'ff stacc.' marking and a '75' tempo change. The score ends with a circled '5' and the text '在黑暗 5'.

80
 只求 只能得到你目光轉處 一瞬間的剝奪 從心到肌膚

76 77 80
 我是飛蛾奔向炙熱的火 火忍火燃火盡之後必成灰

85
 火盡 但是如果不肯燃燒 往後 我又能剩下什麼呢

6.

在黑暗⑥

90 *cresc.* *f*

除了一颗 逐渐粗糙 逐渐碎裂 逐渐在尘埃中

90 *cresc.* *f*

95 *p*

失去了光泽的心 我于是扑向烈火

95 *p*

100

扑向命运在暗处佈下的诱惑 用我清越的歌 用我真挚的

100

sf

在黑暗 ⑦

105

詩用一個自小便順羞怯的女子一生中

105

所能為你準備的極致

全部自急速用手掌

108

110

110

Tempo I

8

在黑暗 ⑧

115

Re

pp 在傳說裏他們喜歡加上美滿的結局 只有我才知道隔著

pp

115

poco più mosso

mf 霧濕的蘆葦 我是怎樣目送著你漸漸遠去 山有木兮木

mf

119 120

125

pp 有枝 心悅君兮 君不知 當燈火逐盞熄滅

Tempo I

125

pp

pp

pp

9.

(4)

在黑暗⊙

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'On the Dark River'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a single system with multiple staves. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo and dynamics are marked throughout the piece. The lyrics are in Chinese characters. The score is numbered 115, 119, 120, and 125. There are also some handwritten annotations and a circled '9.' at the bottom.

130

Sub. f dim

pp sempre

歌聲停歇 在黑暗的流程上 被你所遺落的一切 終於只能成為 星空下

pp sempre

G⁴A^b G⁴A^b A⁴B^b

G⁴A^b sub. dim

dim

被多少人 靜靜傳誦著的 你的昔日 我的昨夜

dim

dim

dim

不要
延長

Tempo I

「的」請口器

在黑暗中 ⑩

10.

作者簡介

曾瀚霈

現職：國立中央大學藝術學研究所專任教授，國立臺北藝術大學音樂學研究所暨音樂系兼任教授

最高學歷：維也納大學音樂學哲學博士，主修音樂學，副修民族學

重要經歷：國立中央大學共同學科副教授，國立中央大學藝術學研究所副教授，曾任國立藝專音樂科、輔仁大學音樂系、國立臺北師範音樂教育系、文化大學音樂系、中原大學電機系、國立藝術學院（今臺北藝術大學）音樂系兼任副教授

研究領域：西洋音樂史、西方宗教音樂、音樂學理論、西方樂種、民族音樂學

王美珠

現職：國立臺北藝術大學音樂學研究所暨音樂系專任教授。
藝術行政與管理研究所所長。

最高學歷：德國漢堡大學哲學博士，主修系統音樂學，副修歷史音樂學與哲學。

重要經歷：1984-1989：任職於德國漢堡大學音樂研究所。

1990：回國於中國文化大學藝術研究所、國立台灣藝術大學音樂系、國立陽明大通識教育中心、實踐大學音樂系、東吳大學音樂系任教。

1992-1997：東吳大學音樂系專任教授。

1997：國立藝術學院專任教授（2001年改制為國立臺北藝術大學）。

代表著作：專書有《音樂·文化·人生》系統音樂學的跨學科研究議題與論文，台北：美樂出版社，2001年11月；《西洋音樂理論與美學對中國音律、數字與思想體系的接受與詮釋》（Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Aesthetik; Frankfurt am Main/Bern/New York, 1985）等；期刊文章與研討會論文如〈音樂理論家 A. M. T. S. Boëthius 的全人教育思想〉國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》第二期，2005年6月，頁99-114；〈音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾（Theodor W. Adorno）〉國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》創刊號，2004年12月，頁51-76；〈音樂或馬勒——女性作曲家阿爾瑪的痛苦抉擇〉，兩性平等教育季刊第24期，2003年4

月；〈音樂與人文思想 — 歐洲巴洛克時期音樂思想對音樂實踐與樂器發展的影響〉，輔仁大學全人教育課程中心『藝術與人生 — 藝術與人生的真善美聖』研討會，2002年4月27日論文集等。

陳亞群

現 職：國立臺北藝術大學音樂學研究所研究生。

最高學歷：國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班。

重要經歷：畢業於國立臺北藝術大學音樂系主修音樂學（師事劉炬渭教授），現就讀於國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班（師事王美珠教授）。

代表著作：論莫札特的藝術歌曲（2003）。

江玉玲

現 職：東吳大學音樂研究所助理教授

最高學歷：奧地利維也納大學音樂哲學博士

研究領域：音樂學、聖詩學、基督教音樂、音樂史

郭昭汝

現 職：國立臺北藝術大學音樂學研究所一年級研究生

重要經歷：畢業於國立臺北藝術大學傳統音樂學系，主修音樂理論

代表著作：93學年度畢業學士論文：《台灣近代二胡作品的傳統與創新 - 以陸糧「西秦王爺」為例》

蔡宗德

現 職：國立台南藝術學院民族音樂學研究所兼任副教授

最高學歷：美國馬里蘭大學民族音樂學研究所博士

重要經歷：國立臺灣藝術大學表演藝術研究所所長

中國文化大學中國音樂學系、藝術研究所專任副教授

國立政治大學阿拉伯語文學系研究助理

美國馬里蘭大學民族音樂學助教

Timkehet Teffera

最高學歷：德國柏林鴻堡大學哲學博士 (Ph.D. of Humbolt University Berlin, Germany)，主修民族音樂學

重要經歷：伊索匹亞阿迪斯阿巴巴大學伊索匹亞學研究員 (Academic staff of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University)、柏林「有聲資料檔案庫」非洲音樂資料整理 (Berlin Phonogramm Archive)

嚴福榮

現職：東吳大學音樂學系專任副教授

最高學歷：英國威爾斯大學音樂哲學博士

重要著作：《三重奏》，長笛、雙簧管及小提琴；《心象》，木管四重奏；《獨白》，長笛獨奏；《聲聲慢》，混聲合唱曲；《從尹伊桑主幹音技法的探討來看亞洲作曲在西方文化下的尋根》，國科會藝術學門「音樂研究的應用與方法」研討會論文集；《音樂創作之探索—從視覺刺激的角度探究音樂的思維與體驗》，東吳大學文學院第十八屆系際學術研討會音樂研討會論文集

林珀姬

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂專任副教授

最高學歷：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士

李秀琴

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂系專任助理教授

最高學歷：德國柏林自由大學民族音樂學哲學博士

重要經歷：國立台北師範學院音樂教育系、傳統音樂教育研究所專任助理教授

蔡凌蕙

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

最高學歷：美國賓夕凡尼亞大學哲學博士

重要經歷：台南女子技術學院音樂學系助理教授

國立台北藝術大學傳統音樂學系助理教授

創 作：擊樂五重奏「琴想」

音樂劇場「鏡子」

「一首徒具型式的奏鳴曲」—為法國號與鋼琴的二重奏

四重奏：「女人·旅人的隨想」

「Sylvia Plath 詩三首」（室內樂版 2001-2002、管絃樂版 2005）

錢南章

現 職：國立臺北藝術大學音樂系專任教授

最高學歷：德國慕尼黑音樂院

創 作：佛說阿彌陀經（合唱與打擊樂）

心聲（女聲合唱）

五首小品（打擊樂合奏）飛翔（三首合唱）

第四號小交響曲

走過歷史（低音管與打擊樂器）

常動曲（管絃樂曲）

158（打擊樂合奏）

台北素描（八首小品給十四件樂器）

《關渡音樂學刊》徵稿辦法

一、緣起

本學刊之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成爲具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述爲主，若有分期登刊之連續性論文(最多二期)，其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

1. 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，即研究論文具有學術價值或具體貢獻者。每篇字數以10,000字至20,000字爲原則，含圖表、譜例不超過20頁。
2. 音樂理論：每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
3. 表演詮釋：每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10,000字爲上限，含圖表、譜例不超過15頁。
5. 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6,000字爲原則。

三、投稿規定

1. 來稿均爲未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權（如圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性爲原則；特約稿不在此限。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行爲，其法律責任由作者自行負責。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word 7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作為主。

四、投稿辦法

1. 向本學刊編輯小組索取或上網下載報名表格、著作財產權授權同意書，填妥後將報名表、著作財產權授權同意書、論文原稿（二份）、檔案光碟片，標明「《關渡音樂學刊》論文稿件」一併寄送至本編輯小組。
2. 所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。
3. 投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」、「修改後再審」（視再審結果而定）、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報抽印本二十五份。
4. 受稿及連絡處：

11201台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院「關渡音樂學刊編輯小組」電話：866-2-2896-1000 # 3201 傳真：866-2-2893-8856

五、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2006年6月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）2月28日。

全文與英文摘要截止日期3月31日。

2006年12月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）5月31日。

全文與英文摘要截止日期7月31日。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）					
論文名稱 (中英文)	中 文				
作業資料	姓 名	畢業學校		現 職	
作 者					
通訊方式	地址				
	電話		Fax		E-mail
內容大綱					
論文分類請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評				
預計字數請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000				
報名手續：將報名表、著作財產權授權同意書一併寄送國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學刊編輯小組」（標明《關渡音樂學刊》論文稿件）。 郵寄地址：11201台北市北投區學園路1號； TEL: (02)2896-1000# 3201；FAX: (02)2893-8856					
編輯小組填寫欄（投稿者免填）					
論文編號				受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者		

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫論文標題)

為題之著作乙篇投稿於《關渡音樂學刊》，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於《關渡音樂學刊》，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學音樂學院

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國 年 月 日

關渡音樂學刊 第三期
Guandu Music Journal, No.3

發行者 潘皇龍
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院
11201台北市北投區學園路1號
電話：02-2896-1000轉3201
傳真：02-2893-8856

英文諮詢 蔡凌蕙
執行編輯 沈大為
封面設計 王仲堃
書法題字 張清治
排版印刷 天凱彩色印刷有限公司
國內售價 新台幣250元
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
電子郵件：musiccollege@www.tnua.edu.tw

Dean PAN Hwang-Long
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
Tel : +886-2-2896-1000 ext 3201
Fax : +886-2-2893-8856
English Consultant TSAI Ling-Huei
Excutive Editor SHEN Da-Wei
Cover Page Design WANG Jhueng-Kuen
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Printer Tien Kai Printing Co., Ltd.
Price NT\$ 250
Website: <http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
E-mail: musiccollege@www.tnua.edu.tw

版權所有 翻印必究

中華民國94年12月

Copyright ©2005 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889

